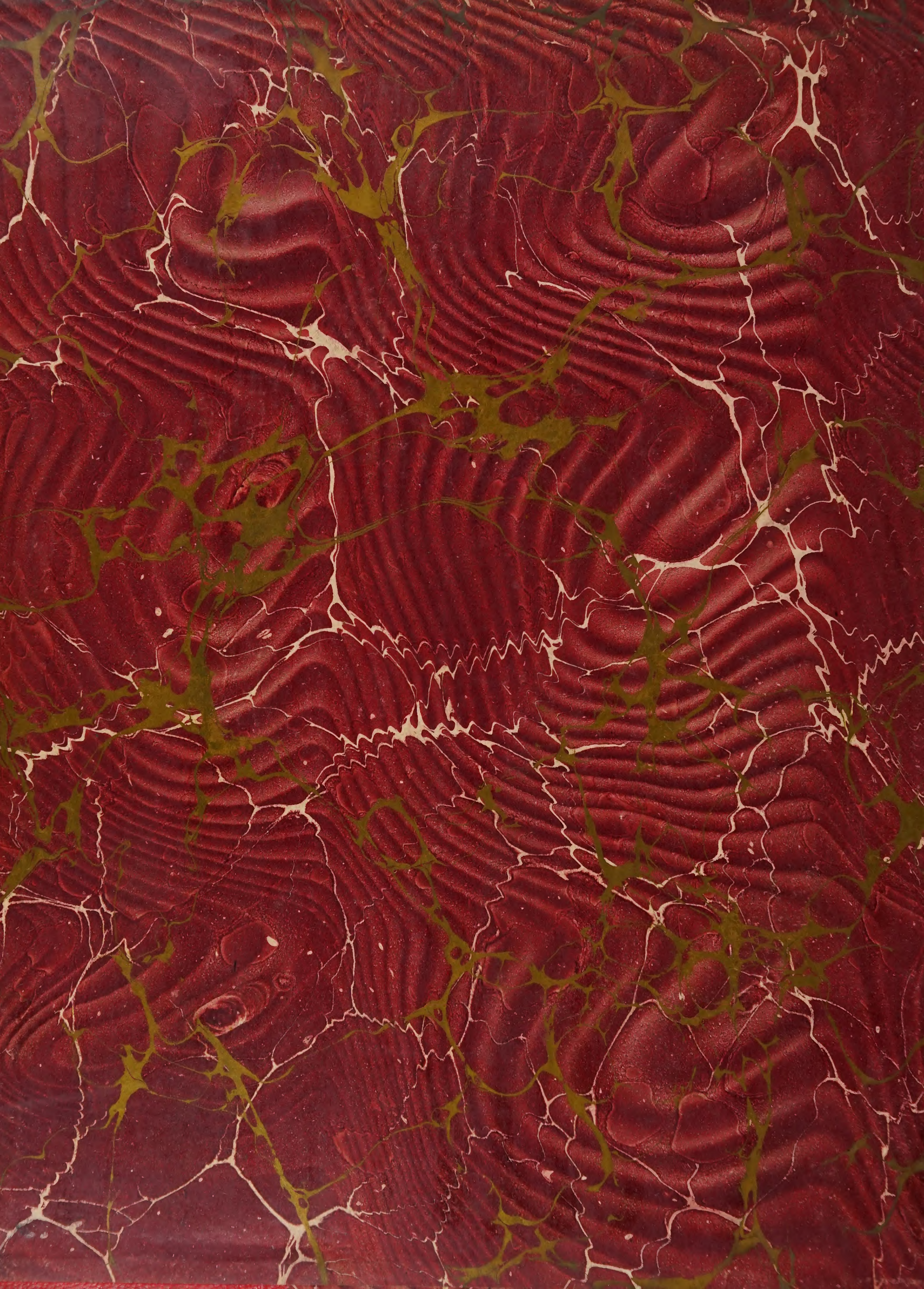
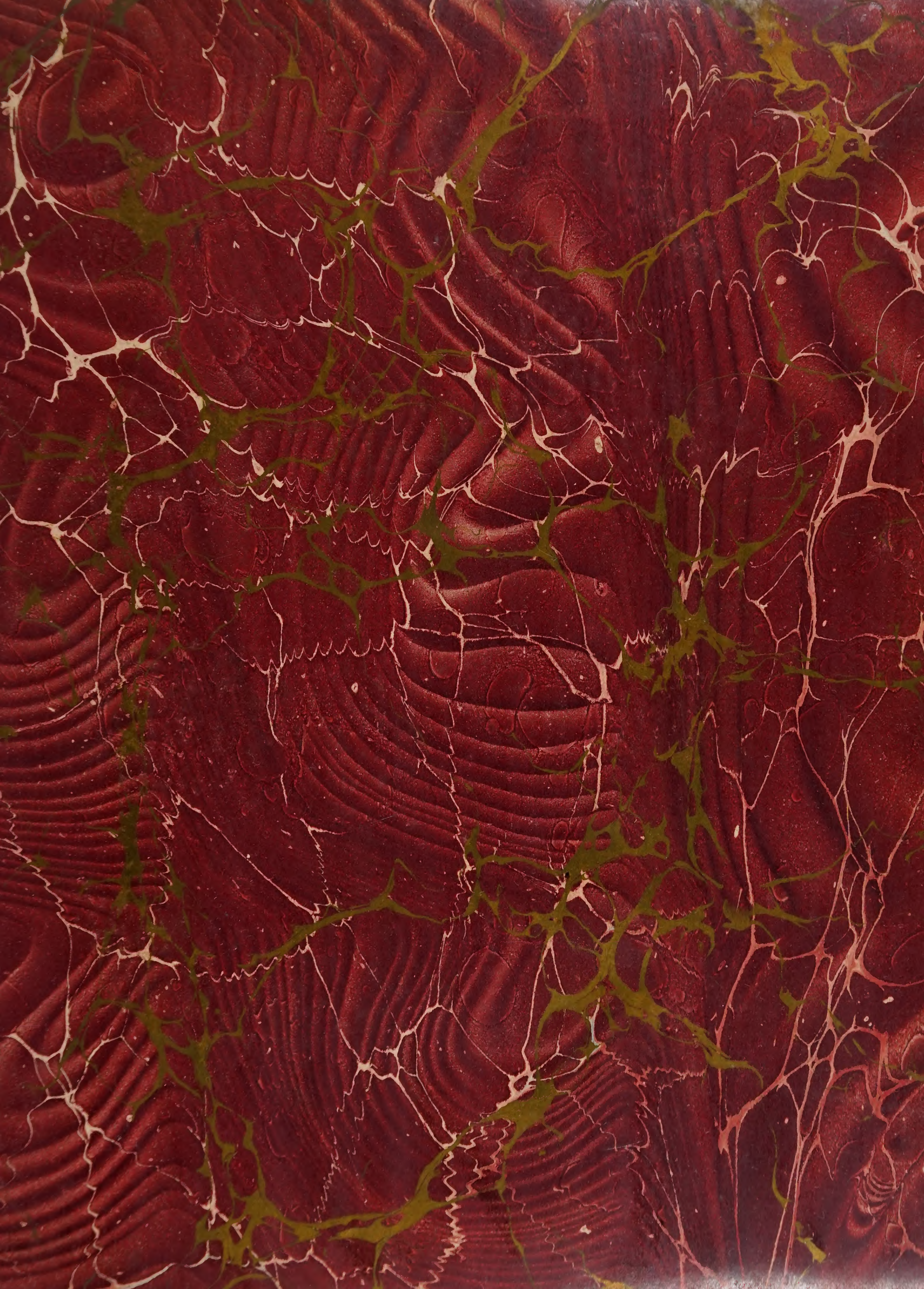
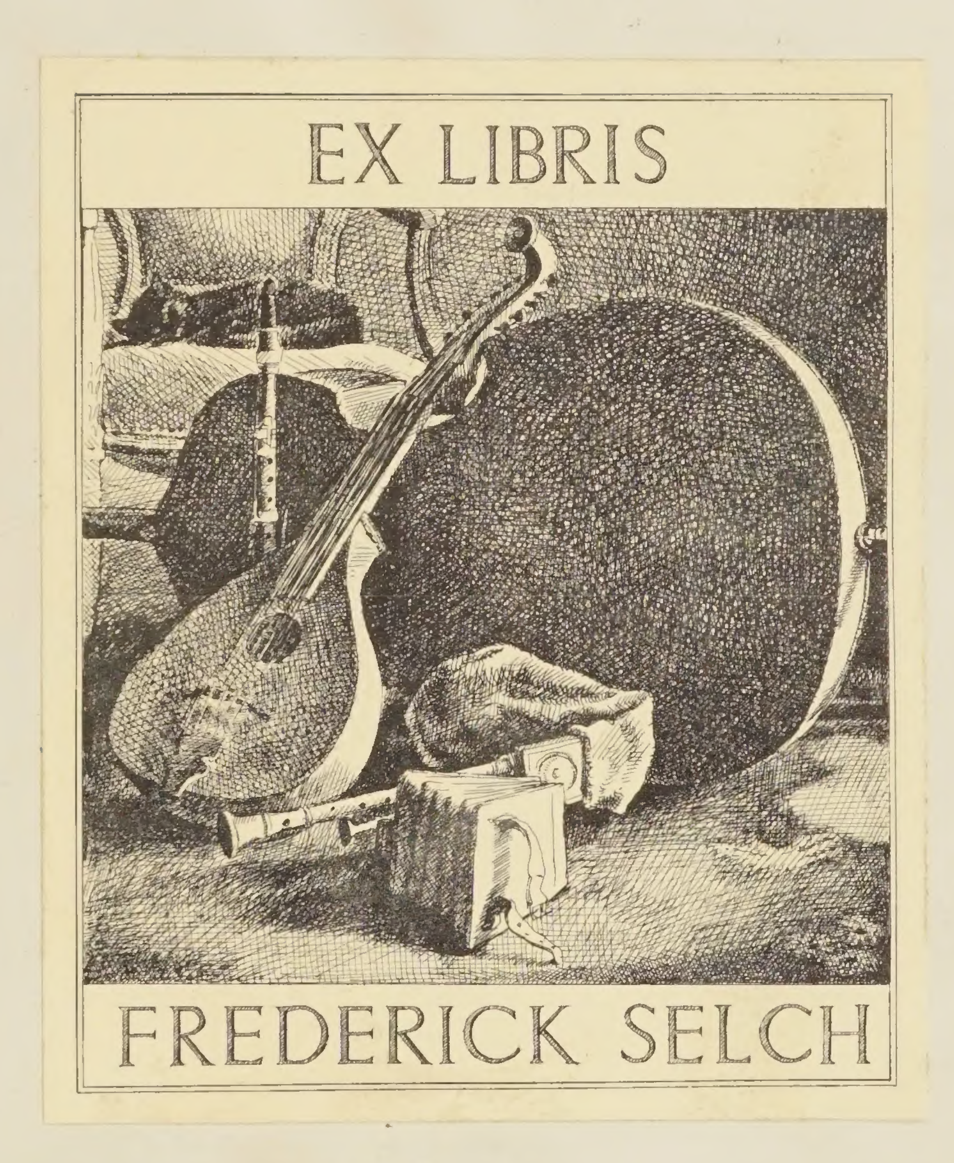
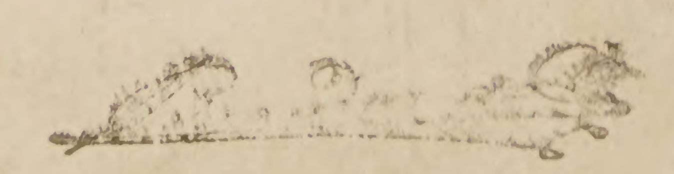







EX LIBRIS
FREDERICK SELCH

MANUEL GÉNÉRAL
DE
MUSIQUE MILITAIRE.



MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

A L'USAGE

DES ARMÉES FRANÇAISES,

COMPRENANT :

1° L'Esquisse d'une Histoire de la Musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ;

2° La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845 ;

3° La description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax ;

4° Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

Dédié à Monsieur le Lieutenant-Général

COMTE DE RUMIGNY,

AIDE DE CAMP DU ROI,

PAR GEORGES KASTNER,

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, DOCTEUR EN PHILOSOPHIE,
MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BERLIN, DE L'ACADÉMIE DE SAINTE-CÉCILE DE ROME,
DE LA SOCIÉTÉ DES PAYS-BAS POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART MUSICAL, ETC. ETC.

PARIS,

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,

RUE JACOB, 56.

—

1848.

A MONSIEUR LE LIEUTENANT-GÉNÉRAL

COMTE DE RUMIGNY,

AIDE DE CAMP DU ROI.

Général,

La dédicace d'un Manuel de Musique Militaire vous appartient de droit : la haute position que vous occupez dans l'armée, le goût éclairé que vous professez pour les Arts et en particulier pour la Musique, la protection si intelligente et si efficace que vous accordez aux artistes ; l'intérêt tout spécial que vous portez à la Musique Militaire et dont vous venez de donner récemment des preuves si éclatantes par la fermeté, la droiture, l'activité et le jugement avec lesquels vous avez rempli les difficiles fonctions de

Président dans la discussion des réformes à apporter au régime des Musiques Militaires en France; enfin le concours si puissant et si utile que vous avez prêté aux améliorations réalisées dans ce but par la Commission, tout se réunit pour m'engager vivement à placer sous l'autorité de votre patronage une publication qui a pris naissance au milieu même des débats suscités par cette importante matière.

En vous priant, Général, de vouloir bien accepter la dédicace de mon livre, je remplis plutôt un devoir que je ne vous adresse un hommage. Puissé-je être assez heureux pour que vous daigniez agréer cette faible marque d'une reconnaissance dont je me fais l'interprète au nom de tous les amis de l'art aussi bien que de l'armée, et pour que vous vous plaisiez en même temps à la considérer comme une preuve de mon dévouement et de mon attachement sincères à votre personne.

Georges Kastner.

PARIS, CE 10 DÉCEMBRE 1847

PRÉFACE.

Le livre que nous publions aujourd'hui est un livre important, et, nous l'espérons, sera de même un livre utile. S'il parvient à réunir ce double caractère, nous ne nous en ferons point un mérite : la nature même du sujet, d'une part, et de l'autre l'absence complète d'un travail analogue dans le domaine de l'histoire et de la littérature musicale; enfin, le motif d'opportunité résultant des nouvelles mesures dont la musique militaire a été l'objet; tout cela, nous ne saurions nous le dissimuler, a puissamment contribué à lui donner une valeur réelle, sur laquelle n'a pu que bien faiblement influer la manière dont nous avons accompli notre tâche, si toutefois encore nous avons été assez heureux pour atteindre le résultat que nous nous proposions. Sans doute, il serait à nous téméraire de croire que nous avons pleinement réussi. Les obstacles que l'on rencontre pour ainsi dire à chaque pas sur une route encore inexplorée, rendent en quelque sorte impossible une aussi heureuse conclusion. A moins d'en avoir fait soi-même l'expérience, on ne peut soupçonner les difficultés d'un travail entrepris sur un sujet qui n'a jamais été traité, et sur lequel il n'existe que des données vagues et éparses dans une multitude d'ouvrages, où il faut lire quelquefois plus de deux cents pages avant de trouver une seule ligne dont on puisse

faire son profit. Telles sont pourtant les recherches pénibles et fastidieuses auxquelles nous avons dû nous livrer. Une pareille tâche n'était pas sans péril, et l'on conviendra qu'il fallait un certain courage pour l'entreprendre. En effet, chez aucun peuple, ancien ou moderne, il n'existe d'ouvrage dans lequel la musique soit exclusivement envisagée au point de vue militaire, et il n'y en a qu'un très-petit nombre où cette matière soit seulement effleurée (1). Nous avions donc tout à créer, tout à faire par nous-même; aucun devancier ne nous avait fourni la ressource d'un fil conducteur propre à nous guider dans ce labyrinthe. Néanmoins nous n'avons pas hésité à nous mettre à l'œuvre. Nous savions que de tout temps la musique militaire a joué un grand rôle parmi les peuples; nous savions que l'antiquité attribuait à la musique en général une puissance merveilleuse, et qu'elle s'en servait comme d'un moyen de civilisation et de progrès. C'est donc en remontant la chaîne des âges que nous avons été chercher les preuves de l'emploi de cet art dans les armées. L'Écriture sainte et ses savants commentateurs, les poëtes et les historiens de la Grèce, les écrivains de la haute et de la basse latinité, ont été mis par nous à contribution, et nous ont fourni les renseignements nécessaires pour esquisser l'histoire de la

(1) Les notions historiques sur la musique militaire publiées dans quelques recueils, et principalement dans les dictionnaires encyclopédiques, notions qui se réduisent d'ailleurs à fort peu de chose, fourmillent d'erreurs et d'anachronismes. Nous n'avons point voulu rectifier chacune de ces assertions en particulier, pensant que les faits dénaturés se trouveraient naturellement rétablis par les renseignements que nous sommes allé puiser aux sources authentiques, et que nous donnons dans ce Manuel. On pourrait, sans doute, reprocher aux écrivains qui se sont chargés de ce travail, d'avoir mis, dans l'accomplissement de leur tâche, trop d'insouciance et de légèreté; mais les difficultés inhérentes au sujet, l'embarras, l'ennui et la perte de temps qu'occasionnent les recherches consciencieuses, sont autant de motifs qui plaident en leur faveur : aussi, loin de nous montrer sévère à leur égard, loin de songer à leur adresser des critiques directes, avons-nous cru bien faire en nous abstenant même de les citer.

musique militaire des Hébreux, des Grecs, des Romains et des différents peuples auxquels ces deux dernières nations donnaient le nom de barbares. La Chine, qui est restée si longtemps à peu près inconnue aux modernes, et qui, suivant quelques auteurs, l'a été tout à fait aux anciens, doit, à la date reculée qu'atteignent ses annales, de pouvoir figurer parmi les peuples de cette dernière catégorie, et c'est pour cela que nous avons rapporté ce qui concerne les origines de son histoire dans la première partie du livre I[er], consacré à l'antiquité. La seconde partie de ce même livre nous offrait encore plus de difficulté que la première. L'enfantement de la civilisation moderne a suscité des commotions qui ont bouleversé la face des choses, singulièrement mélangé les vestiges du temps passé avec les éléments de l'ordre nouveau, non sans causer des lacunes et sans faire régner la confusion dans l'histoire. Les écrivains des premiers temps de l'ère chrétienne sont si peu précis, et semblent avoir été tellement abasourdis eux-mêmes par le mouvement qui s'opérait autour d'eux, et qui les entraînait en quelque sorte à la dérive sans qu'ils pussent s'expliquer quel avait été le point de départ et quel devait être le but, qu'on ne saurait toujours se fier aveuglément à leur témoignage. Ils n'offrent d'ailleurs qu'un bien petit nombre de particularités ayant trait à la musique ; et pour ce qui est de la musique militaire, c'est tout au plus si de loin en loin, dans leurs écrits, on peut encore en saisir quelque trace. Les traditions et les légendes populaires tiennent alors la place de l'histoire; elles acquièrent un caractère plus sérieux d'authenticité dans les poésies des bardes, et c'est là qu'il faut aller chercher la preuve de l'existence d'une musique guerrière, qui survivait en quelque sorte à la musique même et à tous les autres arts. Tous les faits qui se sont accomplis pendant cette période sont généralement restés si obscurs pour nous, qu'ils ont donné lieu à mille interprétations diverses; si bien que l'esprit flotte indécis entre ces jugements et ces hypothèses contradictoires qui se viennent heurter de toute part. Mais

plus on se rapproche des temps modernes, plus les objets se présentent nettement et distinctement sous leur véritable jour. On quitte alors le désert aride où l'on essayait vainement de s'orienter, pour suivre une route mieux frayée, et qui offre çà et là des sources où l'on peut puiser sans crainte; précieuses oasis de la science, auxquelles on arrive avec joie après une course laborieuse dans de stériles régions. Cependant, une fois parvenu à cet endroit, nous ne devions pas encore nous croire parfaitement à l'abri de tout danger, autrement dit de toute erreur. Il nous a même fallu, dans cette occasion, reconnaître l'avantage qui résulte de la possibilité de vérifier, sur les documents originaux, tout ce qui donne matière à quelque doute. C'est ainsi que nous avons été plus d'une fois à même de rétablir certains faits complétement dénaturés par des citateurs inexacts, qui, dans leur précipitation, en avaient induit des conséquences totalement fausses. Au nombre de ces questions, se présente en première ligne celle de l'emploi des instruments à cordes, qu'on aurait substitués aux instruments à vent pour enflammer le courage des troupes françaises au dix-septième siècle. Pareille chose n'a jamais eu lieu dans ce but; et pour détruire une assertion que plusieurs écrivains jusqu'ici ne se sont point fait faute de reproduire, nous avons multiplié les preuves et sommes entré dans des considérations qui en démontrent toute l'inexactitude.

Après avoir fait connaître les principaux éléments de la musique militaire de ces temps, nous avons abordé une époque plus récente, celle de Louis XIV; et nos recherches ayant été puissamment secondées par l'obligeance toute particulière de M. Leroi, conservateur de la bibliothèque de la ville de Versailles, nous avons pu nous convaincre que la musique militaire avait acquis dès lors en France, aux yeux mêmes du monarque, une importance réelle; car ce ne fut pas seulement à d'obscurs musiciens que le grand roi confia le soin d'écrire des morceaux spéciaux pour les instruments qui devaient régler le pas de ses soldats; mais il chargea également de cette tâche les musi-

ciens les plus renommés de sa cour; et Lully, le célèbre Lully lui-même, pour répondre au désir du monarque, dut se mettre à écrire des marches, des fanfares, et jusqu'à de simples batteries et sonneries d'ordonnance. Cette particularité relative au genre de travaux auxquels se livrait le grand compositeur, comme surintendant de la musique de Louis XIV, n'avait pas encore été relevée, que nous sachions, par aucun de ses biographes. On savait bien que Lully avait composé de la musique religieuse, de la musique dramatique et de la musique de danse; mais on paraît avoir complétement ignoré qu'il se fût occupé de musique militaire, et surtout qu'il eût écrit *spécialement* pour le tambour.

Comme on a lieu de s'y attendre, la musique militaire des Français tient la première place dans ce Manuel, dont elle fait l'objet principal. Nous ne nous sommes donc pas étendu dans la même proportion sur celle des autres peuples. Toutefois, voulant présenter un tableau général de l'état de la musique militaire, d'après l'ordre chronologique, nous avons également parlé des nations étrangères, les traitant chacune séparément, quand l'abondance des matériaux nous y forçait, ou bien les réunissant sous un même point de vue quand les usages d'une époque se trouvaient être communs à elles toutes, ou du moins à plusieurs d'entre elles, ainsi que cela est arrivé, par exemple, dans les premiers temps du christianisme. Lorsque le moment est venu de les passer en revue l'une après l'autre, nos regards se sont d'abord portés sur l'Allemagne, si soigneuse d'assurer sa suprématie en fait d'art, par l'adoption intelligente de toute innovation réalisant un progrès, de tout système tendant à la perfection, et qui, presque constamment, a donné à la plupart des nations européennes l'exemple des améliorations les plus considérables. L'Espagne ayant, à une certaine époque, demandé aux Allemands des instrumentistes pour se composer une musique militaire, nous avons, en relatant ce fait, donné quelques détails sur celles des coutumes de ce pays qui pouvaient se rapporter

au sujet que nous traitions. De là nous avons été conduit à examiner ce qui concernait la Russie parce que la Russie a toujours marché de près sur les traces de l'Allemagne pour l'organisation de sa musique militaire ; ce qui ne l'a point empêchée de suivre ses goûts particuliers et d'innover pour son compte, créant à côté d'une musique formée à l'aide des meilleurs instruments, et il faut dire aussi des meilleurs artistes étrangers, une musique tout à fait originale, et de l'effet le plus piquant, celle des cors russes, exécutée à ravir par des instrumentistes nationaux auxquels le knout avait depuis longtemps suffisamment inculqué le sentiment de la mesure. Au reste, cet heureux essai ne satisfit pas encore le besoin de nouveauté qu'éprouvait la Russie dans ses tentatives. De même que l'Allemagne, elle eut un jour un étrange caprice, et sacrifiant aux faux dieux, c'est-à-dire payant aussi un tribut à l'excentricité et à la bizarrerie, elle alla emprunter à la Turquie les éléments d'une musique de janissaires qui servit, dans quelques régiments, de divertissement aux officiers pendant les repas de corps.

Après avoir parlé des autres peuples du Nord qui ont entendu mainte fois résonner les instruments bardiques au moment des combats ou des insurrections, nous avons abordé le sol britannique, où nous appelaient les sons rauques de l'antique cornemuse et les chants austères des soldats de Cromwell. Là nous avons rencontré de hardis explorateurs qui nous ont engagé à passer les mers, et à les suivre dans leurs périlleuses excursions. C'est sur leurs traces que nous avons recueilli de curieux documents relatifs à la musique guerrière des contrées les plus lointaines de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique. A cette caravane d'aventureux touristes, sont encore venus se joindre nombre de voyageurs français, dont les recherches nous ont été également fructueuses, particulièrement en ce qui concernait les Turcs, les Arabes et les Égyptiens, auxquels Villoteau, entre autres, a consacré un si consciencieux et si magnifique travail.

Dans la troisième partie du premier livre, nous avons exposé

l'état de la musique militaire chez les principaux peuples de l'Europe, depuis la fin du dix-huitième siècle jusqu'à nos jours. Nous nous sommes également attaché, dans le courant de cette partie, à faire ressortir l'importance que donne à la musique militaire l'opinion d'hommes spéciaux, renommés pour leur courage et leur profonde connaissance de l'art de la guerre, et en tête desquels figurent le célèbre maréchal de Saxe. Nous avons soigneusement réfuté, autant par ces imposants témoignages que par nos propres considérations, les objections de tous les gens qui se sont prononcés contre l'emploi de la musique dans les armées, au mépris des règles données par les anciens, *qui sont nos maîtres*, dit Maurice de Saxe. Après cette dissertation, nous avons indiqué tout ce qu'il restait à faire pour porter au plus haut degré de perfection que l'on puisse espérer d'atteindre, les musiques régimentaires, et pour rendre celles de la France dignes d'occuper le premier rang. Enfin, nous avons terminé ce premier livre en démontrant la nécessité d'une réforme, et en faisant pressentir l'événement qui allait opérer cet important résultat. Le second livre tout entier est consacré à cette phase toute récente de notre histoire militaire, et donne l'historique des opérations auxquelles s'est livrée la commission chargée par le ministre de la guerre de réorganiser les musiques régimentaires en France. Ce travail forme deux divisions: la première comprend les événements qui se sont passés avant la nomination de la commission; la seconde embrasse tout ce qui est relatif à cette dernière, tout ce qui a trait aux décisions qu'elle a cru devoir prendre, et tout ce qui en a été la conséquence, à savoir, la publication des décisions ministérielles réglant la composition des musiques. Quelques notices biographiques sur les personnes qui se sont trouvées mêlées à ces événements précèdent ou accompagnent le récit de ces derniers. Lorsqu'on connaît bien les hommes, on apprécie mieux les faits. En parlant des actes de la commission, en signalant l'agitation extraordinaire qu'avaient fait naître ses projets

de réforme, et l'exécution des mesures qu'elle avait sollicitées, nous nous placions sur un terrain inégal et glissant, et pour y marcher sans hésitation, il ne nous fallait rien moins que l'appui de ce sentiment de justice et d'impartialité qui, dans cette affaire, a toujours guidé notre conduite, que nous y figurions comme acteur, ou que nous en rendions compte comme historien. Dans ce dernier cas, en effet, l'on peut dire que nous arrivions sur un champ de bataille où il nous fallait en quelque sorte, immédiatement après la lutte, et sans prêter l'oreille aux insultes et aux cris de rage des vaincus, faire le narré impartial des événements, c'est-à-dire constater la défaite des uns, et proclamer la victoire des autres. Pour arriver à remplir convenablement cette tâche, nous avons dû nous imposer une grande réserve, une grande modération sur plusieurs points délicats. Nous avons donc soigneusement évité de nous prononcer sur tout ce qu'on peut envisager comme des querelles et des jalousies de métier. Quand ces passions déplorables s'agitent dans de basses régions, et qu'elles n'ont pour mobile que la cupidité, elles ne méritent, selon nous, que le mépris. Quand un sentiment de rivalité plus noble et plus excusable dans son principe les fait éclore dans des régions plus élevées, ce n'est pas encore à un tiers qu'il appartient de les juger, d'autant plus, qu'examinant les choses de sang-froid, il ne voit souvent que susceptibilités d'amour-propre, motifs puérils, équivoques et malentendus, là où les adversaires ne voient, au contraire, que trahison, mauvaise foi, mensonge et déloyauté.

La partie historique de notre ouvrage se termine avec ce deuxième livre, à la fin duquel nous avons émis plusieurs propositions nouvelles tendant à l'amélioration complète de nos musiques militaires, et à la réalisation définitive de l'œuvre de réforme si bien comprise par la commission.

Le troisième livre est particulièrement consacré à des matières didactiques; il renferme des instructions générales pour la composition et l'exécution de la musique militaire, qui concernent en pre-

mier lieu le chef de musique compositeur, et en second lieu le chef de musique directeur. On y trouve une description succincte des différents genres de morceaux destinés à être exécutés par des troupes; diverses propositions relatives à la formation d'un recueil de chants militaires pour l'armée; des indications précises sur tout ce qu'on est en droit d'exiger des chefs de musique; des conseils à ces derniers sur la manière de diriger les répétitions, et sur l'exécution musicale en général; un choix d'ouvrages didactiques spécialement à leur usage, ou à l'usage de leurs élèves; enfin, des observations relatives aux instruments de musique militaire employés aux différentes époques, et une notice abrégée de tous ceux qui figurent dans l'organisation actuelle, notice qui fait connaître la nature de chacun de ces instruments, ainsi que leur étendue et le rôle qui leur est attribué dans l'ensemble. Au texte de notre ouvrage, nous avons cru devoir joindre une suite de planches représentant les principaux instruments de musique employés à l'armée, dans les cérémonies guerrières ou dans les cérémonies triomphales, chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. A ces instruments, il est certain que nous en aurions pu ajouter beaucoup d'autres d'un usage moins général, et dont la majeure partie ne sont que des variétés de l'espèce; mais cela eût grossi le volume de ce Manuel au delà des proportions que son titre lui assigne. Quant aux réflexions que nous avons faites sur ces instruments, et à la description que nous en avons donnée, les mêmes motifs nous ont empêché d'entrer à cet égard dans des détails qui, à vrai dire, ne peuvent trouver place que dans une histoire de la musique, ou dans une histoire générale des instruments, d'autant plus que c'est là une matière qui demande les plus grands éclaircissements pour être bien comprise. Plusieurs ordonnances royales et plusieurs décisions ministérielles, dont la teneur se rapporte au sujet que nous avons traité, sont annexées à notre ouvrage comme pièces à l'appui.

A proprement parler, les batteries et les sonneries ne font point

partie de la musique militaire, toute idée d'art en ayant été presque toujours exclue, et ces accents musicaux n'étant guère considérés que comme pourraient l'être de simples signes de convention. Néanmoins il entre dans le plan de ce Manuel de ne point omettre un pareil objet, et même de le recommander à l'attention des chefs de l'armée, afin que les batteries et les sonneries acquièrent une signification plus musicale, et surtout plus conforme aux lois du rhythme, car elles n'en seront alors que mieux appropriées à l'application qu'il convient d'en faire. Nous avons donc placé à la fin de notre ouvrage un appendice, lequel renferme, indépendamment des batteries et sonneries françaises actuellement en vigueur, les anciennes batteries et sonneries de nos armées. Qui ne sera curieux de jeter un coup d'œil sur ces accents rhythmiques ou musicaux, employés par nos ancêtres pour régler leurs pas sur le champ de bataille, pour affronter la mort, et pour remporter tant de victoires, dont nous nous glorifions encore? Un texte explicatif placé en tète de cet appendice fera connaître au lecteur l'époque à laquelle remonte la plus ancienne version musicale de nos signaux; nous disons version, parce qu'en examinant de près ces différentes batteries et sonneries, on ne tarde pas à découvrir qu'elles ont toutes une commune origine, et qu'elles se sont seulement modifiées avec le temps sans que le fond en ait proprement changé. Le recueil de Philidor nous a fourni de nombreux matériaux pour compléter cette collection. Nous avons emprunté à ce recueil un grand nombre de batteries et d'airs militaires, composés par les musiciens de la cour de Louis XIV, pour les différents corps de troupe qui formaient alors une partie de notre armée, et notamment la plupart de ceux qu'écrivit Lully. L'attrait des souvenirs est attaché à ces précieux documents, qui intéressent à la fois l'artiste et le soldat. Les sonneries et les batteries des principales nations de l'Europe, qui viennent à la suite des nôtres, ne sauraient manquer de fournir un point de comparaison des plus curieux : on aimera à opérer

entre elles des rapprochements et à chercher des indices du caractère national dans la forme donnée à ces signaux. Nous ferons même observer qu'il n'est pas inutile, au point de vue militaire, que les officiers s'appliquent à étudier les signaux étrangers qui, en temps de guerre, lorsque les sons parviennent jusqu'à eux, peuvent leur fournir des indications précieuses, s'ils savent les reconnaître. Au reste, ce dernier objet n'est pas celui qui nous a coûté le moins de peine; car on ne s'était pas encore occupé jusqu'à ce jour des sonneries et des batteries. Quelques-unes même de ces dernières n'ont jamais été imprimées, et subsistent dans les armées en quelque sorte à l'état de traditions. Pour les autres, elles sont généralement reléguées dans les livres de tactique, et principalement dans les règlements et ordonnances de chaque armée. Malheureusement il y a impossibilité chez quelques nations de les trouver au complet; tantôt les signaux de l'infanterie manquent, tantôt on cherche vainement à se procurer ceux de la cavalerie. Notre collection n'a donc pu être aussi complète que nous l'eussions désiré en ce qui a trait aux armées étrangères, et, cependant, il s'en faut que nous ayons épargné les démarches et les recherches, dans lesquelles plusieurs personnes obligeantes se sont même chargées de nous seconder.

En disant que cet ouvrage nous a coûté des peines infinies, une grande partie de notre temps le plus précieux, nous ne disons que la stricte vérité. Ce n'est point que par cet aveu nous prétendions nous faire valoir plus qu'il ne convient, nous voulons seulement nous assurer par là l'indulgence de tous ceux qui pourraient remarquer quelque lacune dans notre travail, indulgence qu'ils ne manqueront pas de nous accorder, s'ils veulent bien considérer la difficulté, ou plutôt l'impossibilité absolue qu'il y avait à réunir, dans un espace de temps donné, tous les documents qui peuvent se rapporter à une pareille matière. Cela d'ailleurs, nous le répétons, eût rendu notre ouvrage beaucoup trop volumineux. Pour ne rien laisser à désirer à tous égards, pour éclaircir les points un peu obscurs

b.

ou sujets à controverse, il eût fallu des années, et le motif d'opportunité qui a provoqué l'apparition de ce livre eût disparu avant qu'il pût être achevé.

Notre unique vœu, c'est que le travail que nous livrons aujourd'hui à la publicité, quelque imparfait qu'il soit, puisse relever aux yeux de tous la musique militaire, en faire sentir l'utilité, et indiquer le moyen de la maintenir fermement en voie de progrès. Ce but a été tellement l'objet de nos constantes préoccupations, que nous avons songé bien moins à l'agréable arrangement des faits qu'à leur exposé véridique, bien moins à l'ornement du style qu'à l'exactitude du récit (1). Nous avons élagué tout ce qui nous

(1) Quoique nous nous soyons abstenu de toute recherche de style, et que par là même nous ayons abdiqué toute prétention d'écrivain, nous tenons à nous expliquer catégoriquement sur quelques expressions techniques qui pourraient inquiéter des critiques pointilleux. C'est pourquoi nous donnerons des éclaircissements préalables sur l'emploi de certains termes que le sujet rendait obligatoires, et qui reviennent souvent dans les ouvrages consacrés à la musique, bien que quelques-uns de ces termes n'aient pas encore reçu la sanction académique. De ce nombre est le mot *musique*, servant à désigner la réunion des musiciens attachés à un corps d'armée, et que dans ce sens l'on peut employer sans scrupule au pluriel, pour éviter des circonlocutions qui embarrassent la phrase et la rendent lourde et traînante. Ainsi, l'expression de *musiques militaires*, au pluriel, que quelques écrivains déjà n'ont pas fait difficulté d'employer, se présentera fréquemment au lecteur dans le courant de ce Manuel. Ce ne sera pas la première fois, du reste, que la technologie musicale viendra changer les tournures consacrées ; ne s'est-elle pas, pour le mot *harmonie*, permis une licence analogue? Elle a dit, en effet, des *harmonies nouvelles* pour indiquer certaines agglomérations de tons différents auxquelles le mot *accords*, dont le sens est trop précis, ne pouvait aussi bien s'appliquer.

Ainsi que nous avons eu occasion de le faire observer dans une note placée au second livre de ce Manuel, on exprimait jadis d'une manière générale le retentissement de toutes sortes d'instruments de musique, à quelque catégorie qu'ils appartinssent, par le mot *sonner*, terme qui s'applique plus particulièrement de nos jours aux trompettes et aux cloches. Ensuite des grammairiens puristes et méticuleux, établissant une distinction pour chaque instrument, voulurent rendre obligatoire l'emploi

paraissait douteux, inutile ou superflu; mais pour éviter la sécheresse, nous avons admis comme preuves à l'appui de nos assertions un certain nombre d'anecdotes curieuses qui se rapportent autant

des nouvelles expressions qu'ils avaient appropriées à ces différents cas; mais cette recherche et cette susceptibilité de langage ayant paru aussi affectée que puérile, on est revenu peu à peu à l'usage d'un mot générique applicable à tous les instruments : c'est le mot *jouer*. Dans le dictionnaire de M. Castil-Blaze, lequel fut publié en 1825, on lit déjà ce qui suit : « Le mot *jouer*, étant générique, s'applique maintenant à tous les instruments; on disait autrefois jouer du violon, pincer de la harpe, toucher l'orgue, blouser les timbales, battre le tambour, etc. Le mot *jouer* a remplacé tous les termes propres, et par là on simplifie le langage et on prévient toute fausse application, comme donner de la harpe, toucher de la trompette. » Ces dernières expressions, à la vérité, seraient impropres; mais n'aurait-on pas raison de dire *sonner du cor*, aussi bien qu'on dit *sonner de la trompette*, et *battre les timbales*, aussi bien qu'on dit *battre le tambour ?* En quoi les premières locutions (donner du cor et blouser les timbales) méritent-elles la préférence sur celles que nous venons d'indiquer ? — « *Jouer*, dit l'Académie (6e édition de son dictionnaire), signifie, par extension, se servir d'un instrument de musique, en tirer de sons. Jouer de la harpe, de la flûte, du hautbois, etc. Il joue de toutes sortes d'instruments. » Enfin le grand dictionnaire national de Bescherelle, après avoir donné une définition semblable, ajoute au mot *Jouer* : « Il se dit de tous les instruments à vent, à cordes ou à clavier. On disait autrefois toucher du piano, pincer de la guitare, sonner de la trompette, donner du cor, etc. Il est certain que la plupart de ces locutions vont tomber tout à fait en désuétude, et ce sera justice; mais nous croyons néanmoins qu'il serait bon de conserver les termes exprimant certaines actions qui ne se rattachent pas à la pratique de la musique, et qui ont rapport à un autre objet. C'est ainsi que dans le langage militaire il convient souvent d'employer les mots *battre* et *sonner*, quand on parle du tambour et de la trompette, d'autant plus que ces mots sont nécessaires à l'intelligence des formules *battre la charge*, *sonner la charge*, etc., où ils servent à spécifier la nature de l'instrument employé, et donnent clairement à entendre que dans le premier cas, par exemple, il s'agit d'un signal donné par le tambour, et dans le second cas d'un signal donné par la trompette. »

Si nous nous sommes un peu étendu sur ces remarques philologiques, c'est uniquement dans le but de prouver à quelques faux savants qu'ils n'ont pour eux

à l'art musical qu'à l'art militaire. Quelques-unes d'entre elles peuvent paraître étranges et singulières, quelques-unes même semblent mériter peu de créance; mais c'est là une remarque que nous avons eu soin de faire à l'endroit où nous les avons placées: en les lisant, le lecteur doit faire la part des temps et des mœurs auxquels se rapportent les faits qui y sont consignés. Quant aux remarques qui les accompagnent, elles auront peut-être un certain attrait pour les personnes qui aiment à puiser dans leurs lectures des notions sur l'histoire et l'archéologie scientifique ou littéraire. Enfin, nous avons tâché que notre livre offrît un intérêt assez varié pour qu'il pût trouver des lecteurs dans toutes les classes de gens instruits: artistes, militaires et hommes du monde.

Nous croirions manquer à un devoir de reconnaissance, si, avant de terminer cette préface, nous ne venions payer un juste tribut de remercîments à toutes les personnes qui ont bien voulu nous prêter l'appui de leur expérience et de leurs lumières, pour nous aider à rassembler tous les matériaux dont nous pouvions avoir besoin. Parmi elles, nous avons eu le bonheur de rencontrer plusieurs bibliothécaires qui se distinguent non-seulement par leur érudition, mais encore par cette douce urbanité, cette affable obligeance si favorables aux relations que le goût des études sérieuses établit entre les hommes, et si utiles aux progrès de la science même.

ni l'Académie, ni les écrivains les plus compétents, lorsqu'ils s'obstinent, par ignorance ou mauvaise foi, à soutenir qu'on ne saurait appliquer le mot *jouer* à tous les instruments indistinctement. Il est vrai qu'ils ne se tiendront peut-être pas encore pour battus, et qu'ils trouveront bien moyen d'invoquer en faveur de leur opinion l'autorité d'un Vadius, d'un Trissotin, ou de quelque autre célébrité du bon vieux temps, où la mode du moins autorisait les gens à porter perruque, ce qui n'empêcha pas toutefois Molière de mettre en scène, comme une curieuse actualité, ces types impérissables d'un pédantisme puéril et ridicule, que sa verve mordante prit soin de flétrir, mais qu'affectionnent encore de nos jours ceux qui ne comprennent d'une langue que le patois.

Pour la partie historique, nous devons beaucoup à la bienveillante intervention de M. le professeur Jung, sous la direction duquel la précieuse bibliothèque de la ville de Strasbourg, mise en ordre et classée avec art, ne tardera pas à occuper dans l'estime du monde savant un rang digne du lieu qui vit éclore les premiers essais du père de l'imprimerie, rendant ainsi à la vieille Argentorata la réputation qu'elle s'était faite autrefois pour les études littéraires. Le concours de M. Richard, l'un de nos bibliophiles les plus éminents, occupé en ce moment à terminer, dans l'intérêt du plus riche dépôt que la France possède, une tâche immense, la rédaction du catalogue général de la Bibliothèque royale, nous a été également des plus profitables. Il en est de même de celui que M. Noirot, bibliothécaire au dépôt de la guerre, a bien voulu nous prêter : son empressement à favoriser nos recherches, et à placer sous nos yeux tous les documents qui pouvaient être pour nous de quelque intérêt, est un de ces gracieux offices dont on ne perd jamais le souvenir.

M. le docteur Leroi, conservateur de la bibliothèque de Versailles, que nous avons déjà cité précédemment, et qui s'est montré envers nous d'une complaisance à toute épreuve, nous a mis à même de puiser, dans la belle collection de musique ancienne que renferme la bibliothèque de la ville, des renseignements précieux sur le règne de Louis XIV.

M. Bottée de Toulmon, directeur de la bibliothèque du Conservatoire, nous a également fourni d'utiles données, principalement en ce qui concerne le moyen âge. M. le baron Taylor, possesseur d'une des plus belles bibliothèques particulières qui existent, et dont l'affabilité envers chacun s'augmente de tout l'amour qu'il professe pour les arts, les sciences et les lettres, nous a gracieusement invité à faire des recherches dans sa riche collection. Enfin, nous sommes encore redevable à MM. Buhl et Massart d'un grand nombre de pièces intéressantes et de documents inédits qui sont venus enrichir notre Manuel.

Nous finissons, sinon avec l'orgueilleuse certitude d'obtenir le suffrage du public, du moins avec le consolant espoir que notre œuvre éveillera les sympathies de nos compatriotes en faveur de la musique guerrière, dont les accents belliqueux les convient à défendre le pays où ils ont vu le jour. Le sujet que nous avons traité est un de ceux auxquels ils ne peuvent rester indifférents. Ainsi que l'a dit un de nos plus grands écrivains, l'esprit militaire des Français se réveillera toujours au son de la trompette!

Georges Kastner.

MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE.

LIVRE PREMIER.

ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE MILITAIRE.

I

La musique est aussi ancienne que le monde : en même temps que l'homme cherchait à se créer un langage pour exprimer ses sentiments, il essayait de formuler avec son propre organe, ou de produire, au moyen d'agents extérieurs, certaines combinaisons de sons qu'il retrouvait par analogie dans la nature, ou plutôt dont la Divinité avait placé en lui le merveilleux instinct. La musique n'est donc pas uniquement un produit de la civilisation : elle existait chez l'homme primitif comme elle existe encore aujourd'hui chez le sauvage, cet autre enfant de la nature.

Pourquoi la musique est-elle le plus ancien, le plus universel de tous les arts? Parce que, de tous les arts, c'est le seul peut-être qui exerce sur notre âme et sur nos sens une action directe, et en quelque sorte immédiate. Pourquoi occupe-t-elle une place si importante dans l'histoire des peuples? Parce qu'elle n'est pas seulement propre à éveiller en nous d'a-

gréables sensations et à nous procurer un délassement passager, mais qu'elle a encore le pouvoir de développer les affections les plus pures, les plus durables, les plus nobles, et parfois les plus sublimes; parce qu'en un mot elle est un art d'utilité au moins autant qu'un art d'agrément.

Ce qui permet avant tout de la considérer comme un art éminemment utile, c'est la suprême faculté qu'elle possède de faire naître les sentiments belliqueux, de réveiller le courage, d'exciter la bravoure, d'inspirer, à tous ceux qui combattent pour la patrie, une noble émulation, un saint enthousiasme, et de substituer dans leur âme, à la crainte du péril, à l'idée de la mort, à toutes les vagues et funestes appréhensions auxquelles ils pourraient s'abandonner au moment du danger, une fermeté inébranlable, une confiance salutaire, et cette généreuse exaltation, cette sublime intrépidité qui fait les héros et assure la victoire.

La musique n'a cependant pas pour unique objet d'enflammer le combattant et de l'aider à vaincre : dans la manœuvre, c'est elle qui règle le pas et détermine les évolutions; dans la marche, c'est elle qui soutient le soldat, qui soulage ses labeurs, qui le repose de ses fatigues; loin du champ de bataille, c'est encore elle qui vient charmer ses loisirs et lui faire oublier la monotonie attachée à l'existence de garnison. Enfin, on a généralement remarqué que le cheval même, ce fidèle compagnon de l'homme d'armes, n'est pas moins sensible ni moins attentif à ses accents.

Pour opérer de tels prodiges, il faut que la musique ait un bien grand pouvoir, et dispose de moyens énergiques qui lui permettent d'agir aussi bien sur le physique que sur le moral de l'homme. On découvre facilement comment elle parvient à réaliser ce double phénomène. En effet, si les sons, considérés abstractivement par rapport à leur émission simultanée, ou par rapport à leur timbre, s'adressent surtout à l'âme, le rhythme, il faut bien le reconnaître, tend à fortifier l'impression première en communiquant à nos organes une sorte d'ébranlement et d'impulsion dont les plus insensibles ne peuvent se défendre. Cela est tellement vrai, que sans le secours du son musical, de la phrase mélodique proprement dite, le rhythme suffit pour ébranler les masses et les mettre en mouvement. Lors donc que ces deux éléments se trouvent réunis, quelle puissance n'acquièrent-ils pas l'un par l'autre, surtout si la variété des timbres et des harmonies vient leur prêter de nouvelles forces!

Les souverains, les législateurs, les guerriers et les philosophes de tous les temps et de tous les pays avaient bien remarqué cette action de la musique sur le soldat, et savaient la mettre à profit dans les circonstances les plus graves. Aussi, à quelque époque et dans quelque contrée que ce soit, voit-on la musique intervenir au sein des armées : ici, rude, inculte et grossière, se traduisant par des cris sauvages, par des chants bizarres, par des bruits étranges, par des instruments discords ; là, choisie, réglée et appropriée à sa destination, pleine d'harmonie, de charme et de solennité, faisant appel, en un mot, à toutes les ressources de l'art pour mieux atteindre le but, selon qu'il s'agit d'une ère de barbarie ou d'une ère de civilisation.

On peut diviser la musique militaire :

1° En musique instrumentale,

2° En musique vocale,

3° En musique vocale et instrumentale.

La première n'emploie que des instruments isolés ou réunis.

La seconde comporte tous les chants et hymnes sans accompagnement d'instruments.

La troisième comprend, au contraire, toutes les poésies chantées avec un accompagnement instrumental.

Une autre combinaison s'offre encore : c'est celle où la danse s'unit à l'un des genres précédents. Car il ne faut pas perdre de vue que la plupart des nations, ainsi que nous aurons par la suite l'occasion de le démontrer, faisaient également servir la danse à l'éducation des guerriers et des citoyens. Aussi n'est-il pas rare de voir la poésie, la musique (1) et la danse

(1) La poésie, la musique et la danse semblent avoir une origine commune qui remonte à la plus haute antiquité. Le mot *musique* (du grec μουσική, art des Muses) était même un terme générique dont la signification embrassait, non-seulement tout ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot, mais encore la poésie, la peinture et la danse, autrement dit la réunion des arts en général. Les anciens ne voulaient-ils pas indiquer par là que la musique résume à elle seule l'essence de tous les autres ? Aristide Quintilien la définit : *L'art du beau et de la décence dans les voix et dans les instruments*. Athénée, en parlant de la musique des anciens Arcadiens, dit qu'elle comprenait la poésie, le chant et la danse. Dans l'*Alcibiade de Platon*, on trouve ce passage encore plus explicite : « *Socrate*. « Dis-moi... quel est l'art auquel appartiennent la poésie, le chant et la danse ? Ne sau-

appelées à jouer simultanément un rôle dans les actes de la vie militaire, et se prêter un mutuel concours pour donner aux hommes le goût des vertus belliqueuses.

Si l'on veut remonter jusqu'au temps où l'histoire, cachée sous le voile de l'allégorie, n'a pas encore revêtu ce caractère d'authenticité qui bannit le doute et inspire la confiance, on peut déjà recueillir d'éclatants témoignages de l'empire universel que l'art musical exerça dès la plus haute antiquité. Nommer entre autres Minerve, Apollon, Mercure, Pan, Bacchus, Orphée, Arion, Marsyas, Amphion, Linus, le géant Triton, c'est évoquer le souvenir de maints récits fabuleux, embellis par l'imagination des poëtes. Mais quand l'autorité du livre écrit succède aux incertitudes de la tradition, ou aux brillants caprices de la Muse, ces exemples, de confus et de clair-semés qu'ils étaient, se montrent tout à coup en si grand nombre et avec une telle apparence de vérité, qu'il y aurait de l'aveuglement, sinon de la mauvaise foi, à en méconnaître l'importante signification.

Au livre des Nombres, chapitre dixième, l'Écriture sainte consacre en quelque sorte l'usage de la musique militaire, et l'emploi de certains instruments pour donner des signaux. Les deux trompettes d'argent massif dont il est question dans ce passage servaient à convoquer le peuple et à faire lever le camp (1). Pour appeler les Israélites à l'entrée de la tente d'assignation ou tabernacle, on sonnait en même temps des deux trompettes. On ne sonnait que d'une trompette quand les chefs seuls devaient
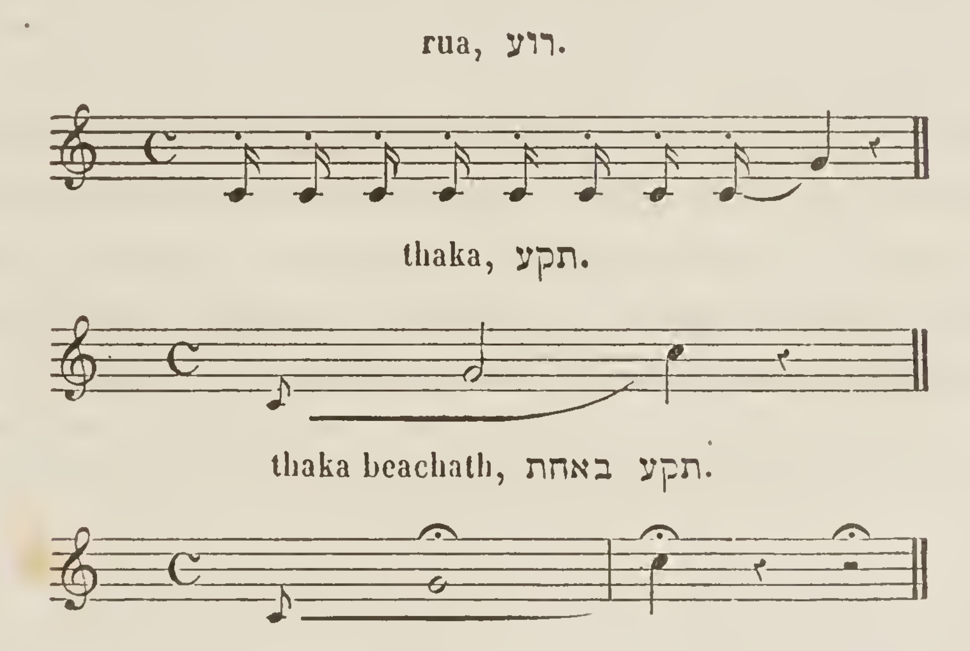
« rais-tu m'en indiquer le nom? — *Alcibiade.* Je ne le puis. — *Socrate.* Essaye de le trou-
« ver. Quelles sont les déesses qui président à cet art? — *Alcibiade.* Veux-tu parler des
« Muses, Socrate? — *Socrate.* Oui, sans doute : cherche quel est l'art qui leur emprunte
« son nom. — *Alcibiade.* N'est-ce pas la musique? — *Socrate.* Tu l'as nommé. »

La musique comprenait aussi les sciences, comme l'attestent certains passages de la *République de Platon;* et quand Pythagore dit que l'univers est organisé selon les proportions les plus exactes de la musique, il entend parler des proportions physiques et mathématiques. Dans le moyen âge, on cultivait encore la musique comme une branche des sciences exactes.

Enfin le mot *musique*, pris dans son acception la plus étendue, était, chez les anciens, synonyme d'ordre et d'harmonie. C'est pourquoi les auteurs grecs l'ont quelquefois employé pour exprimer l'ordre parfait qui était observé dans une armée rangée en bataille.

(1) Nombres, chap. x, v. 1-2.

s'y rendre (1). Lorsqu'il fallait changer de lieu, le premier signal de trompette indiquait le départ des trois tribus campées vers l'orient; le deuxième signal s'adressait aux tribus du midi; venait ensuite l'arche, puis les tribus du couchant, et enfin celles du nord (2). On voit qu'à cette époque les *sonneries* proprement dites étaient déjà parfaitement connues et déterminées. Un écrivain judicieux (3) a même fait observer que l'emploi alternatif d'une ou de deux trompettes ne suffisait pas à la parfaite intelligence des signaux; car il est difficile de s'expliquer comment on aurait pu reconnaître, à une certaine distance, si l'on se servait d'une seule trompette ou de deux simultanément. Il fallait donc que ces signaux se distinguassent les uns des autres par la différence des sons et de leur durée; ce que le texte hébreu semble d'ailleurs faire sous-entendre par les mots *rua*, *thaka* et *thaka beachath*, qui diffèrent aussi entre eux; et d'après ce qui se pratique aujourd'hui encore dans les synagogues, on est conduit à supposer que la traduction de ces signaux, conformément à la notation musicale actuelle, peut être représentée avec assez de certitude de la manière suivante :



Ces passages devaient être vraisemblablement répétés plusieurs fois de suite.

(1) Nombres, chap. x, v. 3-4.

(2) Nombres, chap. x, v. 6. Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques*, liv. III, chap. XI.

(3) Dr. Joseph Levin Saalschuetz, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Geschichte und Wuerdigung der Musik bei den Hebraeern*. Berlin, 1829.

Les trompettes avaient chez les Hébreux un caractère sacré. L'Exode présente la loi divine comme ayant été promulguée sur le mont Sinaï, « au milieu du tonnerre, des éclairs, des nuages, et au son des trompettes qui allait toujours croissant (1). » Aussi, dans l'origine et en temps de paix surtout, les prêtres avaient-ils seuls le droit de sonner des trompettes. En temps de guerre, ces instruments étaient remis aux chefs de l'armée, et par la suite ils furent même confiés aux mains des simples soldats; car il est dit en outre dans ce passage du livre des Nombres : « Quand vous marcherez à la guerre contre un oppresseur, faites retentir bruyamment les trompettes; l'Éternel votre Dieu se souviendra de vous, et vous serez délivrés de vos ennemis (2); » et comme pour sanctionner ces diverses prescriptions faites au peuple hébreu par la loi de Moïse (3), le texte sacré emploie cette formule remarquable : « *Que ce vous soit une ordonnance perpétuelle d'âge en âge* (4). » Cette conviction inspirée aux combattants, que le son des trompettes attirait sur eux le regard et la protection de Dieu, devait contribuer puissamment à soutenir leur courage et à exciter leur ardeur pendant la bataille. Abia, s'adressant à l'armée de Jéroboam II, roi d'Israël, qui était alors en guerre avec le roi de Juda, veut la dissuader de combattre : « Jéhovah, s'écrie-t-il, est notre chef; ses prêtres, avec des trompettes retentissantes, vont sonner bruyamment contre vous (5). » Et comme l'armée d'Israël entendit bientôt effectivement le son de ces instruments, auquel se joignaient les cris du peuple de Juda, elle fut saisie d'une terreur soudaine et prit la fuite.

Si les trompettes servaient à donner le signal du combat, elles n'étaient pas moins en usage pour sonner la retraite (6). On y avait également recours dans les cérémonies de la consécration des rois, lorsqu'il

(1) Exode, chap. XX, v. 16, 19.

(2) Nombres, chap. X, v. 9.

(3) On sait que Moïse fut instruit, en Égypte, dans toutes les sciences, tant civiles et politiques que religieuses et sacrées. « Il fut prophète, habile législateur, savant dans l'art d'ordonner, de diriger une armée, de préparer et de livrer un combat. Il était tout à la fois prophète, politique et philosophe. » Clém. Alex. Strom., lib. I, p. 346.

(4) Nombres, chap. X, v. 8.

(5) II. Chroniques, chap. XIII, v. 12.

(6) II. Samuel, chap. XVIII, v. 16; chap. XX, v. 22.

s'agissait d'annoncer au peuple l'intronisation du nouveau souverain (1).

A ce que rapporte l'historien Josèphe, Salomon fit faire deux cent mille trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné (2), et quarante mille instruments de musique, tels que harpes, psaltérions et autres. (Pl. II B.)

Nous apprenons aussi que les Hébreux entonnaient parfois un cantique avant d'engager l'action. Josaphat, ayant à combattre les Ammonites, les Moabites et d'autres peuples de l'Arabie, qui s'étaient rassemblés pour faire irruption dans ses États, rangea ses troupes de manière que les chantres du Seigneur, disposés suivant le rang qu'ils tenaient dans le temple, marchaient à la tête de l'armée avec leurs instruments de musique. Aussitôt que les lévites se furent mis à chanter, la frayeur se répandit dans le camp des ennemis; ils tournèrent contre eux-mêmes leurs propres armes; les Ammonites et les Moabites massacrèrent d'abord les Iduméens, et ensuite finirent par s'entre-tuer, de telle sorte que Josaphat n'eut qu'à recueillir les dépouilles et à ramasser le butin (3). Judas Macchabée mit en fuite les troupes de Gorgias, après avoir chanté une hymne et poussé une grande clameur (4). Après le combat, on entonnait des chants de victoire au son des trompettes, des kinnor, des nebel (5). (Pl. I A et II B.) Et quelquefois aussi on se livrait à des danses accompagnées du bruit des tambours, des cymbales et des sistres (6). (Pl. II B et III C.) Cette musique triomphale fut rétablie au retour de la captivité, lorsqu'on reconstruisit Jérusalem.

Si l'on voulait multiplier les citations, on pourrait encore rappeler la prise de Jéricho (7) et l'expédition de Gédéon contre les Madianites, où trois cents hommes d'Israël, ayant embouché la trompette, jetèrent le désordre et l'épouvante dans le camp ennemi (8). Ces deux faits, très-

(1) Rois, liv. I, chap. I, v. 34, 39, 41; — liv. II, chap. IX, v. 13; ch. XI, v. 14. — Chroniques, liv. II, chap. XXIII, v. 13.

(2) « Et tubas secundum præceptum Moysi ducenta millia. » Jos. Ant., lib. VIII.

(3) Chroniques, liv. II, chap. XX, v. 21 et suiv.

(4) « Et cum hymnis clamorem extollens fugam Gorgiæ militibus incussit. » Mach., lib. II, cap. 12.

(5) Chroniques, liv. II, chap. XX, v. 28.

(6) I. Rois, chap. XVIII, v. 6.

(7) Josué, chap. VI, v. 1 et suiv.

(8) Juges, chap. VII, v. 22.

connus, et beaucoup d'autres encore, qui, pour la plupart, figurent au nombre des miracles, ont néanmoins cela de concluant, qu'ils attestent l'intervention presque constante de la musique dans les entreprises militaires.

Mais si des livres sacrés nous passons aux textes profanes, nous voyons les Égyptiens, les Grecs, les Romains, les Barbares même, reconnaître l'empire de cet art, le mêler à toutes les institutions civiles et politiques, et le proclamer non moins utile à l'État en temps de paix qu'en temps de guerre. Chez les Égyptiens, il fait partie des sciences révélées par Hermès, il concourt à la célébration des mystères, il intervient dans les cérémonies religieuses et triomphales (1); il sert enfin à régler la marche des armées. Des dieux-héros le cultivent et s'en servent concurremment avec la danse, pour propager la civilisation et étendre sans coup férir leurs possessions territoriales. Parmi eux figurent Osiris et son fils Maneros (2), qui passent aussi chacun, dans l'opinion de certains auteurs de l'antiquité, pour avoir inventé la musique, ainsi que divers instruments. L'un de ces dieux, Osiris (d'autres disent son frère Arueris), aurait parcouru le monde dans le but d'apprendre aux hommes à révérer la Divinité, et de leur enseigner la culture des grains et de la vigne; entreprise qu'il aurait accomplie d'une manière toute pacifique, sans avoir eu besoin de recourir à la force des armes, « mais attirant et gagnant la plupart des peuples par douces persuasions et remontrances cachées en chansons et en toutes sortes de musique (3). » On verra tout à l'heure le rapport qui existe entre cette merveilleuse tradition et celle de l'expédition de Bacchus dans les Indes; mais pour se rendre parfaitement compte de cette analogie, il suffit de se rappeler que les Grecs ont attribué à leur dieu Bacchus tout ce que les Égyptiens attribuaient à Osiris (4).

(1) On lui vit encore jouer ce rôle dans la fête célébrée à Alexandrie à l'occasion du couronnement de Ptolémée Philadelphe, l'an 284 avant l'ère chrétienne. Suivant la description qui a été faite de cette cérémonie par Callixène de Rhodes, le cortége triomphal, dont rien n'égalait la magnificence, comprenait entre autres merveilles un chœur de six cents hommes, parmi lesquels figuraient trois cents citharistes, portant des instruments garnis d'or et des couronnes du même métal.

(2) Diodore, *Biblioth. hist.* — Plut., *Is. et Os.*

(3) Plut., *Isis et Osiris*, traduction d'Amyot, chap. XIII.

(4) Bacchus est une des divinités qui anciennement étaient adorées sous une multitude

Chez les Grecs, la musique éveille encore à un plus haut degré que chez les Égyptiens la sollicitude du philosophe et du législateur. Platon recommandait l'étude de la musique comme moyen de développer les facultés morales, et celle de la gymnastique (1) comme moyen de développer les forces physiques. La première avait pour but de provoquer les nobles affections de l'âme, de rendre les hommes et meilleurs et plus heureux, comme aussi de régler les mouvements du corps, concurremment avec la seconde, afin qu'ils devinssent et plus robustes et plus agiles. Elles constituaient donc, l'une et l'autre, l'une des parties les plus essentielles de l'éducation, et, d'après cela, on ne s'étonnera pas d'entendre le divin philosophe déclarer que les préfectures de la musique et de la gymnastique étaient les deux plus importants emplois de la cité (2). Au point de vue militaire, la musique et la danse, confondues dans une même application, concouraient simultanément à produire une excitation favorable au combat.

La mythologie des Grecs représentait les dieux occupés, après la défaite des Titans, à exécuter des danses nobles qui peignaient leur combat et

de noms, d'après les différentes théogonies et cosmogonies. Les mythologues nous apprennent que les uns voyaient en lui Noé, d'autres Nemrod ou Moïse. Bacchus était souvent appelé encore par les Arabes, et même par les Grecs, Liber ou Dionysius.

(1) La gymnastique se divisait en deux branches : la danse et la lutte.

(2) On lit à ce sujet dans *l'Esprit des Lois :* « Les exercices de la gymnastique établis chez « les Grecs ne dépendirent pas moins de la bonté du principe du gouvernement. Ce furent « les Lacédémoniens et les Crétois, dit Platon, qui ouvrirent ces académies fameuses qui « leur firent tenir un rang si distingué. Du temps de Platon, ajoute Montesquieu, ces insti- « tutions étaient admirables; *elles se rapportaient à un grand objet, qui est l'art militaire.* « Du temps d'Épaminondas, l'exercice de la lutte faisait gagner aux Thébains la bataille de « Leuctres. Nous n'avons plus une juste idée des exercices du corps, dit autre part le même « auteur; un homme qui s'y applique trop nous paraît méprisable, par la raison que la « plupart de ces exercices n'ont plus d'autre objet que les agréments; au lieu que chez les « anciens, *tout, jusqu'à la danse, faisait partie de l'art militaire.* Cependant Plutarque nous « dit que de son temps les Romains pensaient que ces jeux avaient été la principale cause « de la servitude où étaient tombés les Grecs. » C'était, au contraire, la servitude des Grecs, observe encore Montesquieu, qui a corrompu ces exercices, car, selon lui, les arts en général ne peuvent favoriser la corruption que lorsque le peuple est déjà lui-même corrompu.

leur triomphe (1). C'est alors que Minerve, suivant la fable, imagina la danse appelée *la Memphitique*, qu'on exécutait avec l'épée, le javelot et le bouclier.

Les Grecs avaient encore d'autres danses armées, probablement dérivées de la précédente. L'une des plus célèbres était la pyrrhique, qui se formait d'une série de mouvements et d'évolutions cadencés, et qui était comme l'âme de la tactique et de la discipline grecques (2).

Au témoignage de Pythagore et de Plutarque, rien n'est plus propre que la musique à porter les hommes aux grandes actions, et particulièrement à exciter en eux des sentiments de bravoure. Le sage Lycurgue a consacré la musique dans ses lois purement guerrières; profitant des remarques qu'il avait eu l'occasion de faire, durant le cours de ses voyages, dans différents pays, et particulièrement chez les Éthiopiens, il institua

(1) Les poëtes donnaient souvent aux dieux l'épithète de *saltateurs*. Pindare et Homère qualifient de la sorte Apollon. Les anciens Thessaliens, pour désigner leurs magistrats, se servaient d'un nom qui signifie *conducteurs de danses*. On raconte que Sophocle, après la bataille de Salamine, dansa autour des trophées du vainqueur en s'accompagnant de la lyre.

(2) La pyrrhique était dansée par des jeunes gens armés, qui exécutaient au son de la flûte tous les mouvements nécessaires, soit pour l'attaque, soit pour la défense; elle était composée de quatre parties. La première était le *podisme*, lequel consistait dans un mouvement des pieds très-fréquent et très-rapide, tel qu'il fallait, en un mot, pour atteindre l'ennemi, s'il fuyait, ou pour échapper à sa poursuite, s'il était vainqueur. La seconde partie était le *xiphisme*, sorte de combat simulé, où les danseurs imitaient tous les mouvements du soldat, qui tantôt porte des coups, lance des traits, et tantôt cherche à les éviter et à les détourner avec adresse. La troisième partie consistait en des sauts fort élevés, que les danseurs répétaient fréquemment pour se mettre en état de franchir au besoin les murs et les fossés. Le *tetracome* formait la quatrième et dernière partie; c'était une figure carrée, qu'on exécutait par des mouvements tranquilles et majestueux. Quelques auteurs croient que Castor et Pollux furent les inventeurs de la danse armée : c'est une erreur; son institution est beaucoup plus ancienne. Il en est de même de la pyrrhique, qu'on attribue à Pyrrhus. Toutes ces danses, sous des noms différents, sont des copies de la memphitique.

(Voyez de Cahusac, *Traité sur la danse.*)

Il existait encore beaucoup d'autres danses guerrières; voici les noms de quelques-unes d'entre elles : *bryaliktai*, *byllichai*, *dactyle* (dactylos) (danse armée des Corybantes, prêtres de Cybèle, lesquels exécutaient cette danse autour de l'autel de la déesse, en choquant leurs boucliers, d'après le rhythme du mètre dactyle, et en chantant des hymnes religieuses); *kapria* (danse de chasse armée), *xiphisma* (danse en l'honneur d'Hercule), etc.

aussi une danse armée à laquelle les jeunes Spartiates étaient tenus de s'exercer dès l'âge de sept ans. Une des danses les plus remarquables des Lacédémoniens, et qui devait produire une impression vraiment salutaire sur l'esprit des jeunes citoyens de la République, est celle dont Plutarque donne la description : « Y ayant, dit Amyot, le fidèle et naïf traducteur de ce grand écrivain, ès fêtes solennelles et publiques, toujours trois danses. » (L'exécution de cette danse comprenait trois chœurs ou corps de ballet.)

« Celle des vieillards, commençant, disait :

« Nous avons été jadis
« Jeunes, vaillants et hardis.

« Celle des hommes suivait après, qui disait :

« Nous le sommes maintenant,
« A l'épreuve à tout venant.

« La troisième (celle des enfants) venait après, qui disait :

« Et nous un jour le serons
« Qui bien vous surpasserons (1). »

Dans ces temps, pour qu'un guerrier fût honoré, il devait savoir porter d'une main l'épée, et de l'autre la lyre. Les plus grands et les plus illustres de la cité tenaient donc à honneur de faire instruire leurs enfants dans l'art musical. La tradition rapporte que Linus apprit à Hercule à jouer de la lyre, et le héros lui-même prescrivit la musique comme complément des études militaires (2). Périclès voulait qu'Alcibiade s'y rendît également habile, et l'illustre capitaine, d'abord indocile aux leçons de son professeur Antigénidos (3), finit par réaliser ce vœu, sous la direction d'un autre maître, ainsi que Plutarque et Athénée en font foi.

(1) 1[er] chœur : Nos quondam eramus inclyti bello viri.
2[e] chœur : Nos ii sumus : fac si velis periculum.
3[e] chœur : Nos fortitudine plurimum præstabimus.
Plutarchi Lycurgus, tom. I, p. 53.

(2) Pausanias.

(3) Aulu-Gelle rapporte que le jeune Alcibiade, ayant remarqué qu'en jouant de la flûte

La renommée que l'Athénien Tyrtée s'était acquise comme poëte et comme joueur de flûte, lui valut l'honneur d'être choisi pour commander l'armée lacédémonienne, que les succès de l'ennemi avaient un instant découragée, mais qui bientôt, aux accents énergiques et inspirés de son nouveau général, ressaisit tous ses avantages, et ne tarda pas à remporter une victoire complète sur les Messéniens (1). Horace, dans son Art poétique, atteste le merveilleux pouvoir des chants de Tyrtée (2), et Lycurgue

les traits de son visage se déformaient, brisa par dépit son instrument, et refusa de se livrer à l'étude de la musique. Peut-être n'était-ce là qu'un moyen adroit employé par l'élève inconstant pour faire triompher sa paresse et son indocilité. L'exemple de Minerve pouvait lui en avoir donné l'idée. En effet, Minerve, d'après un mythe très-ancien, ayant trouvé dans ses voyages l'os de la jambe d'un cerf, prit de là occasion d'inventer la flûte; mais s'étant aperçue qu'en jouant de cet instrument son visage se déformait, ce qui l'exposait aux railleries des autres déesses ses compagnes, elle jeta la flûte loin d'elle et prononça la malédiction la plus terrible contre celui qui oserait la ramasser. Marsyas trouva cette flûte, et à force d'exercice il parvint à en jouer avec tant de perfection, qu'il ne craignit point de provoquer à un combat musical Apollon lui-même; mais il fut à la vérité cruellement puni de son audace, car il paya de sa vie la gloire d'avoir été un moment le rival d'un dieu.

(1) Pausanias.

(2) « Tyrtæusque mares animos in martia bella
« Versibus exacuit. » (Horat., *de Arte poetica,* v. 204.)

Tyrtée est même regardé comme l'inventeur d'un instrument qui, selon les uns, doit avoir été une sorte de trompette, et, selon les autres, une espèce de flûte. Mais ce qui a rendu ce guerrier poëte si justement célèbre, ce sont ses chants militaires. Malheureusement il n'en est parvenu que trois jusqu'à nous, qui nous ont été conservés, le premier par l'orateur Lycurgue, et les deux autres par Stobée. Il faut y joindre encore quelques fragments très-courts, cités par Strabon, Plutarque, Pausanias, Dion Chrysostome et Galien. Nous devons à un ami zélé des sciences et des lettres, à M. Firmin Didot, une fidèle et consciencieuse traduction en vers français de Tyrtée, ainsi qu'une intéressante Notice sur la vie de l'illustre Athénien. L'auteur de ce savant travail a cité un fragment d'un des chants composés par Tyrtée sur un autre mode que celui du vers élégiaque, et que l'on appelait *Embaterion* ou *Marche militaire.* Voici ce fragment, avec l'excellente traduction en vers français de M. Firmin Didot:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὔανδρου
Κοῦροι, κράτεροι πολιῆται
Λαιὰ μὲν ἴτυν προβάλεσθε,
Δόρυ εὐτόλμως βάλλοντες,
Μὴ φειδόμενοι τᾶς ζωᾶς·
Οὐ γὰρ πάτριον τᾶς Σπάρτας
. . . .
Πρίν γ' ἀρετῆς πελάσαι τέρμασιν, ἢ θανάτου

Enfants de Sparte, ô toi, peuple guerrier,
Issu d'aïeux connus par leur vaillance,
Qui te retient? Saisis le bouclier,
Arme ton bras, et, sous ta longue lance,
Que l'ennemi par toi soit abattu.
Quant à la vie, il faut, plein de courage,
La mépriser; à Sparte c'est l'usage:
Mieux vaut mourir que vivre sans vertu.

nous apprend qu'on les redisait encore dans le camp des Spartiates deux cents ans après la mort du poëte. Des prix avaient même été institués pour ceux qui les chanteraient avec le plus d'énergie, selon ce que rapporte Athénée (1).

Autant les individus privilégiés qui possédaient ces talents jouissaient d'un immense crédit, autant ceux qui avaient négligé de les cultiver voyaient diminuer leur considération; témoin l'exemple de Thémistocle, qui, nonobstant ses nombreuses victoires, se couvrit de honte pour avoir refusé, dans un festin, la lyre qu'on lui présentait, alléguant qu'il n'avait jamais appris à jouer de cet instrument. A partir de ce jour, la faveur publique se reporta sur Cimon, général athénien, qui savait chanter des hymnes et s'accompagner de la lyre. C'est également par son habileté dans cet art qu'Épaminondas gagna l'estime des Thébains.

Les grands poëtes de l'antiquité n'ont pas été les derniers à reconnaître la puissance de la musique et à en célébrer les féconds résultats. Homère en a parlé maintes fois avec l'admiration la plus vive. Il regardait comme barbares les expéditions militaires d'où la musique était exclue, l'invention de cet art sublime ayant pour effet d'enlever au combat son caractère de férocité, et de régler en quelque sorte la fureur du soldat. Cependant, à l'époque de la guerre de Troie (2), rien n'indique qu'il y eût proprement une musique militaire. On ne rencontre même pas, dans les poëmes du chantre immortel de la Grèce, le moindre indice de l'emploi des instruments pour donner des signaux, aux temps auxquels il fait rapporter sa narration. On y voit seulement que les chefs, après une journée victorieuse, avaient sans doute la coutume de se remettre de leurs fatigues et de célébrer leurs exploits à l'aide d'un agréable concert d'instruments. C'est ainsi qu'Agamemnon, observant le camp ennemi, « est frappé du

(1) Voy. la Notice qui précède les *Chants de Tyrtée*, traduits en vers français par M. Firmin Didot. Paris, 1826.

(2) On est fort incertain sur la date précise des événements antérieurs à la naissance de Jésus-Christ. Selon Denys d'Halicarnasse et Varron, la prise de Troie eut lieu 1184 ans avant J.-C., soit l'an du monde 3122, et, selon Apollodore, 408 ans avant la première olympiade, ou 776 ans avant J.-C. Le temps où vécut Homère n'est pas moins un sujet de controverses. L'un des plus célèbres chronologistes, le docteur Blair, pense que c'est environ 900 ans avant J.-C. que florissait ce grand poëte.

« grand nombre de feux qui brûlent devant Troie, du bruit des flûtes et « des chalumeaux et des cris tumultueux des guerriers (1). »

Dans l'Iliade et dans l'Odyssée, Homère a immortalisé plusieurs chanteurs ou rhapsodes, entre autres Démodocus, Thamyris et Phémius. Ces chanteurs étaient alors ce qu'ont été depuis les bardes chez les peuples du Nord (2). Ils célébraient les grandes actions des héros, et s'accompagnaient souvent d'un instrument, à l'exemple de Démodocus, qui, lors de la réception qu'Alcinoüs, roi de Phénicie, fit à Ulysse, chanta, en mêlant ses accents à ceux de la lyre, les hauts faits des Grecs au siége de Troie (3). C'est aussi dans la musique que les guerriers cherchaient un adoucissement à leurs peines. Tel on voit Achille, le cœur gonflé de douleur à la suite de son démêlé avec Agamemnon, se distraire de ses chagrins en jouant de la lyre et en chantant les louanges des héros (4). Au reste, tous les Grecs étaient bercés avec de pareils chants, comme si l'on eût voulu évoquer dès l'enfance l'image des combats, pour qu'elle fût la première à se graver dans la mémoire, et qu'elle pût devenir ainsi le germe des inclinations belliqueuses. C'était encore une de leurs cou-

(1) « Nempe quoties in campum Trojanum prospiceret,
Mirabatur ignes multos qui ardebant ante Ilium,
Tibiarum fistularumque sonum tumultumque hominum. » (*Il.*, C. x.)

(2) Phémius, barde ou chantre d'Ulysse, à un repas où se trouvaient réunis les prétendants, disait le retour des Grecs, que la déesse Minerve avait rendu si funeste. Pénélope l'entendit, et, attristée par ces chants, elle vint jusqu'à la salle du banquet reprocher à Phémius la douleur qu'il lui avait involontairement causée. « Phémius, lui dit-elle, tu con« nais assez d'autres récits propres à charmer les hommes; tu sais les actions des hommes « et des dieux que célèbrent les chanteurs; raconte à tes auditeurs un de ces faits mémo« rables, tandis qu'ils boiront en silence, et quitte celui que tu as commencé. »

(*Odyss.*, chant I, traduction de Mme Dacier.)

(3) « Les chantres comme lui, dit Ulysse en parlant de Démodocus, doivent être honorés « et respectés de tous les hommes, parce que c'est la Muse elle-même qui leur a appris « leurs chansons, et qu'elle les aime et les favorise. »

(*Odyss.*, ch. VIII, trad. de Mme Dacier.)

Un peu auparavant, Homère fait observer que les Muses avaient mêlé beaucoup d'amertume aux faveurs dont elles avaient comblé Démodocus, car elles l'avaient privé de la vue en lui donnant l'art de chanter.

(4) *Il.*, chant IX, v. 180.

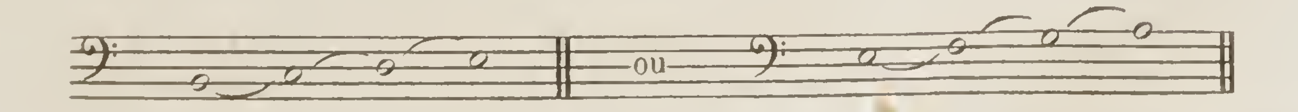
tumes, comme le rapportent Thucydide et Xénophon, d'entonner, au moment de livrer une bataille ou après avoir remporté une victoire, l'hymne de guerre appelé *Péan*, qui, dans le premier cas, s'adressait ordinairement à Mars, et dans le second à Apollon (1).

Malgré les recherches des savants et les nombreuses dissertations qui ont été faites sur cette matière, la nature de la musique grecque ne nous est pas encore bien connue. Aussi les moyens que cet art mettait en œuvre ne nous paraissent-ils pas justifier suffisamment l'importance des résultats auxquels il lui était donné d'atteindre; et tout en faisant la part de l'exagération des écrivains, de leur amour du merveilleux, et de leur facilité à inventer des fables, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il doit y avoir dans tout ce qu'ils rapportent un fond de vérité, partant une cause première dont nous ne pouvons aujourd'hui (dépourvus que nous sommes des documents nécessaires) parfaitement comprendre toute la puissance et la portée. Cependant plusieurs de ces résultats merveilleux semblent dus non-seulement aux incontestables propriétés du rhythme, mais encore à celles qu'on attribuait aux genres et aux modes particuliers au système de la musique grecque. Or, il faut savoir que ce système, qui dans l'origine paraît n'avoir eu qu'un seul genre, celui d'Olympe de Misène, en comporta plus tard jusqu'à trois : *le genre diatonique, le genre chromatique* et le *genre enharmonique* (2). Aristide caractérise chacun de

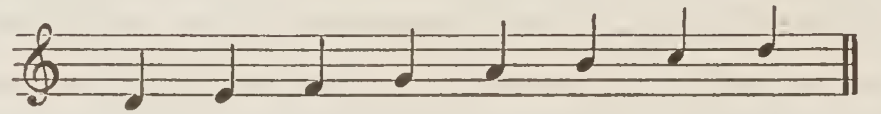
(1) Les *péans* ou *pæans* étaient un genre de poésie appliqué aux hymnes chantés en l'honneur d'Apollon, qu'on avait aussi surnommé *péan*, d'un mot grec qui signifie *frappant*, par allusion au combat dans lequel il terrassa le serpent Python.

(2) Le diatonique est le seul genre dont nous ayons encore l'analogue dans notre système actuel, car il procède, comme notre gamme, par tons et demi-tons. Quant aux deux autres, comme on peut s'en convaincre par les exemples ci-après, ils ne coïncident nullement avec les successions auxquelles nous donnons également aujourd'hui les noms de *chromatique* et d'*enharmonique*.

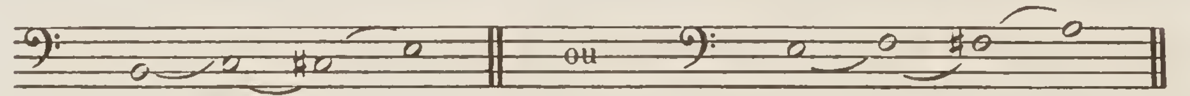
Le genre diatonique des Grecs consistait dans la division du tétracorde (succession de 4 notes) en un demi-ton et 2 tons consécutifs; par exemple :



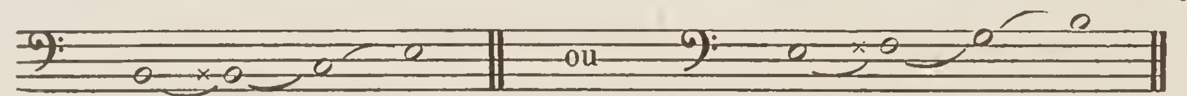
ces genres, en disant que le premier est mâle et austère, le second agréable et pathétique, le troisième doux et excitant (1). Pour ce qui est des modes, on en admettait cinq principaux, qui tiraient leurs noms des provinces auxquelles ils appartenaient spécialement; c'étaient le dorien, l'ionien, le phrygien, l'éolien et le lydien (2). Selon les qualités qu'on croyait particulières à chacun de ces modes, le dorien, suivant les uns, passait pour avoir la faculté d'exalter les esprits, ou du moins d'inspirer des sentiments nobles et courageux; ce que d'autres, au contraire, attribuaient exclusivement au mode phrygien. Le premier avait pour tonique *ré*, et répond à l'échelle d'un des anciens tons d'église (3).



Le genre chromatique comprenait 3 demi-tons consécutifs et une tierce mineure:



Enfin le genre enharmonique se composait de deux quarts de ton et d'une tierce majeure:



On est très-incertain sur l'époque à laquelle ces différents genres furent inventés.

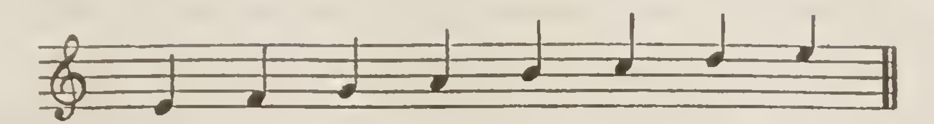
« (1) Diatonum (genus) virilius autem et austerius. Chromaticum suavissimum et flebile. Porro enharmonium excitandi vim habet et est mansuetum. » (Arist., *de Mus.*, lib. 2.)

A un autre endroit, le même auteur dit que le diatonique est le plus naturel, que le chromatique est artificiel et par cela même réservé aux connaisseurs; que l'enharmonique est le plus difficile de tous et seulement accessible aux musiciens consommés. *Ex his naturalius est diatonum, quippe omnibus etiam indoctis omnino cani potest. Artificiosissimum, chroma. Soli enim docti illud modulantur. Accuratissimum est enharmonium, quod peritissimis musicis est receptum; multis autem est impossibile.* (Arist., lib. 1.)

(2) Il y en avait encore plusieurs autres, ce qui, en tout, donnait quinze modes divisés en trois classes, et auxquels on ajoutait aussi les deux modes mixtes appelés mixo-lydien et mixo-phrygien. Nous avons donné d'amples renseignements sur ces différents modes dans celui de nos ouvrages qui a pour titre : *Grammaire musicale comprenant tous les principes élémentaires de musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie, et un aperçu succinct des voix et des instruments.* Paris, chez Henri Lemoine. (Voy. liv. 2, 1re partie, p. 117 et suiv.)

(3) La tonique de ce mode n'a pas toujours été le *ré;* elle a varié suivant les différentes époques et les différents systèmes qui se partagent l'histoire de la musique grecque. Ainsi le dorien commençait quelquefois par le *mi* au lieu du *ré*.

Le phrygien avait pour tonique *mi*, et correspond également à l'un des anciens tons d'église (1).



Mais on s'expliquerait difficilement la préférence qui leur avait été accordée pour l'expression de ces divers sentiments, et l'influence que la disposition des tons d'une échelle pouvait exercer sur les actions, si on n'admettait, avec plusieurs érudits qui ont fait cette judicieuse remarque, entre autres Forkel et Eximeno (2), que le mot *mode*, en pareil cas, doit inspirer des doutes sur sa véritable signification, et qu'il doit s'appliquer moins à un système particulier de tonalité qu'au style proprement dit; d'où il suit que les expressions *mode dorien*, *mode phrygien*, *mode lydien*, etc., reviendraient plutôt à celles-ci : *musique dorienne*, *musique phrygienne*, *musique lydienne*, etc. (c'est-à-dire, style propre à la musique dorienne, style propre à la musique phrygienne, etc.), de même que nous disons aujourd'hui musique italienne, musique allemande, musique française, pour caractériser une musique composée dans le goût italien, allemand ou français (3). Il est donc probable que les formes de la musique ne différaient pas moins chez les anciens que celles du langage; et comme il y avait parmi eux beaucoup de dialectes, on doit penser qu'il y avait aussi plusieurs styles appropriés au goût, aux mœurs et à l'esprit de chaque peuple. Quoi qu'il en soit, au dire d'Apulée, le dorien était d'un caractère guerrier, et par cela même très-favorable à toute poésie héroïque. Athénée, Platon et Aristote s'accordent à le définir à peu

(1) La remarque précédente doit être également appliquée au mode phrygien, qui a quelquefois eu pour tonique le *fa dièse* au lieu du *mi*.

(2) Voy. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788, tome 1; et A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma, 1774.

(3) « Tous ces modes, dit l'abbé Barthélemy, auteur du *Voyage d'Anacharsis*, ont un caractère particulier. Ils le reçoivent moins du ton principal que de l'espèce de poésie et de mesure, des modulations et des traits de chants qui leur sont affectés, et qui les distinguent aussi essentiellement que la différence des proportions et des ornements distingue les ordres d'architecture. » (*Entretiens sur l'état de la musique grecque*, page 41. Amsterdam, 1777.)

près de la même manière (1). Quant au phrygien, Apulée, de même que Platon, le dit propre aux cérémonies religieuses; Cassiodore prétend, au contraire, qu'il excitait au combat (2), tandis que Cornélius Agrippa le considère comme trop fougueux et emporté, en raison de quoi il ajoute que Porphyrius l'appelait un mode barbare (3). Au témoignage de plusieurs auteurs, les Lacédémoniens ont employé de préférence le dorien. Or, pour en trouver la raison, il faut se rappeler que les Doriens relevaient du gouvernement de Sparte, lequel veillait attentivement, comme on sait, à conserver l'austérité des mœurs, dans l'intérêt de la discipline militaire, et pour cela avait cru devoir établir des lois très-sévères sur la musique, afin que le goût régnant à Athènes ne s'introduisît point chez les Lacédémoniens. Ceux-ci d'ailleurs, ainsi que nous l'apprend Thucydide, tiraient leur origine des Doriens. La musique dorienne était donc appropriée aux mœurs rigoureuses de Sparte, de même que la phrygienne était particulièrement en vogue à Athènes, vraisemblablement parce qu'elle se ressentait du caractère des Phrygiens, que Virgile nous représente comme des hommes efféminés, adonnés à toutes sortes de plaisirs, et surtout très-partisans de la musique molle, favorable à la danse et aux passions. On peut conclure de là qu'indépendamment de la rivalité qui s'établissait peu à peu entre Sparte et Athènes, et qui amenait ces deux puissantes cités à se censurer réciproquement sur la valeur de leurs institutions, les Lacédémoniens devaient naturellement avoir un double motif pour donner la préférence au mode dorien sur le phrygien; d'autant plus qu'en fait d'arts ils tenaient beaucoup moins à l'agréable qu'à l'utile (4).

(1) « Gravis et constans. » (Aristoteles.)

« Harmonia dorica virilis, magnifica et majestosa. » (Athenæus.)

(2) « Phrygius pugnas excitat et votum furoris inflammat. » (Cassiod, lib. II, epist. 40.)

(3) Cornel. Agrip., *de Vanitate scientiarum*, cap. 17.

(4) Comme ils ne cherchaient point à perfectionner l'art pour l'art, mais à en retirer le plus d'avantage possible pour le bien public, une fois qu'ils croyaient avoir atteint le but qu'ils se proposaient, toute innovation leur paraissait non-seulement superflue, mais dangereuse même, puisqu'en raison de la solidarité établie entre la musique et la politique, les changements apportés dans l'une pouvaient en introduire dans l'autre, et jeter ainsi de la perturbation dans les mœurs. C'est là ce qui fait dire à Platon qu'on ne saurait faire aucun changement dans la musique qui n'en soit un dans la constitution de l'État, et ce qui l'en-

En tout cas, il faut bien croire que le mode phrygien était essentiellement propre à remuer les passions, puisque Alexandre, ayant entendu dans un festin certains airs exécutés dans ce mode sur la flûte, par un musicien de Thèbes, nommé Timothée, se sentit enflammé tout à coup d'une fureur surnaturelle, renversa tout ce qui se présentait sur son passage, et se précipita sur ses armes comme pour se mettre en devoir de combattre (1).

La première mention qui soit faite de la musique militaire dans les annales de Rome, se rapporte au temps même de sa fondation (environ 749 ans avant Jésus-Christ).

Après la victoire que remporta Romulus sur les habitants de Cécina, l'armée tout entière, rangée par division, suivit le char du vainqueur en adressant des hymnes aux dieux et en célébrant par des chants improvisés le triomphe de son chef (2).

Si la musique et même la danse conservent encore quelque crédit dans les temps difficiles de la fondation d'un État, alors qu'on doit plutôt songer à former les hommes pour la guerre qu'à leur inspirer le goût des beaux-arts, c'est que les Romains, aussi bien que les Grecs, auxquels ils avaient emprunté l'esprit de certaines coutumes, ne pouvaient se dissimuler que de tous les arts la danse et la musique, loin de nuire à un tel projet,

gage en outre à recommander que tout ce qui a trait à cet art, de même qu'à celui de la danse, soit sévèrement examiné par les conservateurs des lois. On sait que les magistrats de Lacédémone poussèrent la rigueur jusqu'à bannir de Sparte Timothée le Milésien, l'accusant d'avoir introduit dans leur cité l'usage du genre chromatique et artificiel. Boëce nous a conservé le curieux décret que le sénat rendit à cette occasion contre ce musicien si habile, trop habile même pour un peuple essentiellement positif et quelque peu arriéré dans ses opinions.—En raison de l'esprit stationnaire des Lacédémoniens, tout fait présumer que leur musique était à cette époque d'une extrême simplicité, comme tout ce qui avait rapport en général à leurs institutions. Il faut entendre les Corinthiens leur reprocher ce système et leur vanter celui des Athéniens, peuple ami des arts et du progrès. « Votre politique, leur disaient-ils avec un léger accent d'ironie, tient un peu trop de l'antique simplicité. Il en est de la politique comme des arts, où il faut toujours saisir les nouveaux progrès qu'ils ont faits. » Puis ils ajoutaient avec une dure franchise : « Une longue expérience a inspiré aux Athéniens bien des inventions qui vous manquent. » (*Voy.* Thucydide, liv. I.)

(1) Sabell., lib. x, c. 8.

(2) Dionys., *Antiquit. rom.*, lib. II.

étaient particulièrement propres à en favoriser l'accomplissement. D'ailleurs ne fallait-il pas s'attacher à réprimer la férocité d'un peuple composé en grande partie de brigands et d'aventuriers? et quel autre moyen plus efficace de le civiliser sans l'amollir aurait jamais pu s'offrir à la pensée de ses chefs et de ses législateurs? Aussi Romulus laissa-t-il ses soldats s'exercer dans cette partie de l'art du geste qui entretient la force et l'agilité du corps. Il institua même, dit Festus, la danse *bellicrepa* (1), que l'on exécutait tout armé. L'un de ses successeurs, le sage Numa, divisa les Romains en huit classes, au nombre desquelles figurait celle des Saliens, prêtres voués au culte de Mars. D'abord au nombre de douze, ils furent surnommés *Palatins*, du nom de la montagne qu'ils habitaient. Durant leurs solennités, ils parcouraient la cité de Rome, entre-choquant leurs boucliers appelés *ancyles*, et exécutant des danses et des chants (*saliaria carmina*) en l'honneur du dieu Mars et des héros dignes de lui être comparés (2). Le premier de ces poëmes héroïques fut, dit-on, composé par Numa. Tullus Hostilius institua douze autres prêtres de Mars, qui furent nommés *Agonales* (combattants) et *Collini*, du mont Quirinal, sur lequel ils avaient fixé leur résidence (3). Les premiers citoyens regardaient comme un grand honneur d'être admis dans le collége des Saliens. Lorsque Servius Tullius, dont le règne commença l'an 578 avant l'ère vulgaire, divisa le peuple en centuries, deux d'entre elles furent composées de joueurs d'instruments qui devaient fournir des musiciens à l'armée (4). C'est donc Servius Tullius qui le premier organisa une musique militaire chez les Romains, en prescrivant l'usage de certains instruments pour conduire les troupes au combat et les faire manœuvrer. Il était alors dans les ha-

(1) « *Bellicrepam* saltationem dicebant quando cum armis saltabant. Quod a Romulo institutum est, ne simile pateretur, quod fecerat ipse, cum a ludis Sabinorum virgines rapuit. »
(Fest. Pomp. *de verb. signif.*, l. IX.)

(2) « Salios item duodecim Marti gradivo legit (Numa Pompilius), tunicæ pictæ insigne dedit et super tunicam æneum pectore tegumen : cœlestiaque arma quæ Ancylia appellantur ferre; ac per urbem ire canentes carmina cum tripudiis solemnique saltatu jussit. »
(Tit.-Liv., *Hist.*, lib. I.)

(3) Cet établissement était dû à un vœu qu'avait fait le roi Hostilius dans une guerre contre les Sabins.

(4) Dionys. Halic., lib. IV, cap. 2. — Livius, lib. I, cap. 43.

bitudes du soldat de faire entendre, après les exercices du soir et le souper, des hymnes en l'honneur des dieux; puis il se couchait sur ses armes et se livrait au repos. Cependant, bien qu'à cette époque on reconnût à la musique le pouvoir d'exercer une salutaire influence sur les actions militaires, on ne voit point qu'elle fût appelée à jouer, dans les institutions civiles des Romains, un rôle aussi étendu et aussi brillant que chez les Grecs. Il est vrai qu'elle ne tarda pas à reconquérir tous ses avantages au point de vue de l'art, dès que les Romains furent parvenus à l'apogée de leur gloire et de leur puissance.

Maintenant, si nous voulons détourner un moment nos regards des nations les plus célèbres de l'antiquité pour les reporter sur celles qui jusqu'à présent n'ont pas été aussi en évidence dans le vaste tableau de l'histoire, nous verrons partout se produire des faits nouveaux qui révèlent des tendances et des usages analogues.

L'un des peuples qui revendique l'honneur d'être le premier à dater dans les annales du monde, reconnut, dès son origine, les précieuses qualités de la musique. La tradition veut que le fondateur du céleste empire, le grand Fou-hi, ait créé une musique philosophique et emblématique, et qu'il ait su en tirer des préceptes qui lui servirent à assurer le bien-être et le bonheur de son peuple. On lui attribue en outre l'invention d'un grand nombre d'instruments, entre autres du Kin, instrument monté de sept cordes, au nombre desquelles figure la corde *ou-ouang*, ainsi nommée, dit le prince Tsay-yu dans son Traité musical (1), parce qu'elle donne naissance au mode brillant qui exprime les qualités guerrières; car *ou-ouang* signifie *prince guerrier* (2). A une époque où la chronologie des Chinois présente des dates authentiques, et environ vers l'an 2284 avant l'ère vulgaire, l'empereur Chun, ayant établi plusieurs grandes solennités qui devaient être célébrées dans ses États, voulut que la musique s'y adjoignît pour en augmenter la pompe. Parmi ces solennités, on distinguait

(1) Amiot, *de la Musique des Chinois,* tome VI des Mémoires concernant les Chinois, page 55.

(2) Cet ouvrage, intitulé *Lu-lu-tsing-y*, c'est-à-dire explication claire de ce qui concerne les *lu*. Le prince Tsay-yu le présenta à l'empereur Ouan-ly à la troisième lune de l'année ping-chen, trente-troisième du cycle et la vingt-quatrième du règne de l'empereur, ce qui correspond à l'an 1596 de notre ère.

une fête guerrière dont le but était de rappeler la pacification du royaume après de longs troubles et de longues dissensions (1). Ce souverain avait créé un surintendant pour diriger les études musicales dans son empire, et à cette occasion il adressa à la personne qu'il investissait de cette charge un discours remarquable que l'on a conservé : « Je te nomme surintendant de la musique, dit-il à Koueï; instruis les enfants des princes et « des grands; qu'ils deviennent, par tes soins, justes, affables, circons- « pects; qu'ils soient fermes sans dureté et sachent tenir leur rang sans « fierté et sans arrogance. Que ces pensées soient rendues en poésie, chan- « tées sur différents airs et accompagnées des instruments. La musique « doit suivre le sens des paroles, être simple et naturelle; il faut rejeter « celle qui n'inspire que la vanité et la mollesse. La musique est l'expres- « sion des sentiments de l'âme; si l'âme du musicien est élevée et géné- « reuse, ses productions ne respirent que la vertu; ses accents réunissent « le cœur de l'homme à celui des esprits célestes (2). »

En lisant ce discours, on est surpris de la similitude qui existait entre les idées des Chinois et celles des Grecs touchant la musique, similitude qui ne pouvait être le produit d'un échange intellectuel, les deux peuples, d'après l'opinion la plus commune, ayant été alors à peu près inconnus l'un à l'autre. Comme les lettrés du céleste empire n'accordaient pas moins d'influence à cet art sur les mœurs que les législateurs de la Grèce, il s'ensuit qu'ils étaient aussi soupçonneux que ces derniers à l'égard de toute innovation, et qu'ils sévissaient presque avec autant de rigueur que les Lacédémoniens contre ceux qui tentaient d'apporter quelque modification au système adopté.

Les souverains, pour la plupart, s'occupaient de régler eux-mêmes tout ce qui était du domaine de la musique, et ne dédaignèrent point d'encourager par leur exemple la culture de cet art. Le chef de la nouvelle dynastie des Tcheou, l'empereur Ou-wang, qui monta sur le trône à peu près vers l'an 1122, fut, dit-on, l'auteur d'un hymne guerrier qui se trouve rapporté dans l'ouvrage chinois *Chou-king* (3). On lui doit en

(1) De Mailla, *Histoire de la Chine*, tome 1.

(2) De Mailla, tome 1, page 93. — Le *Chou-king*, trad. du P. Gaubil, pag. 20.

(3) *Chou-king*, trad. du P. Gaubil, p. 156, ouvrage précité.

outre une musique destinée à être exécutée pendant que l'armée se range en bataille. En général, toute celle qui fut composée sous son règne avait pareillement pour objet les exploits belliqueux, ce prince aimant tout ce qui lui rappelait la guerre. On raconte qu'un autre empereur, nommé Lieu-Pang, ayant usurpé l'empire environ 200 ans avant Jésus-Christ, fut contraint d'assiéger une ville qui refusait de se soumettre à sa domination. Irrité de la résistance qu'il rencontrait, il avait juré de réduire la ville en cendres avec tous ses habitants, si elle persistait à soutenir un long siége. Une nuit, comme il faisait le tour de la place pour reconnaître les endroits les plus favorables à l'assaut qu'il voulait donner le lendemain, il entendit un grand concert de voix et d'instruments, ce dont il fut extrêmement surpris, et, s'étant arrêté pour l'écouter, il dit aux officiers de sa suite : « Il faut que ces gens-là soient bien réglés, puis« qu'ils aiment ainsi la musique. Je considère leur résistance comme une « marque de leur attachement à leur devoir; c'est pourquoi je révoquerai « mon serment; je leur accorderai la vie et la liberté, et même, s'ils « veulent me reconnaître pour leur souverain, j'ajouterai encore à leurs « priviléges. » Les assiégés, informés des sentiments magnanimes de l'empereur, et n'ayant plus d'ailleurs aucun espoir d'être secourus, se décidèrent à lui ouvrir leurs portes, et Lieu-Pang, fidèle à sa parole, leur accorda tout ce qu'ils demandèrent; d'où l'on peut conclure qu'ils trouvèrent leur salut dans la musique.

Il est à observer en dernier lieu que sous chaque dynastie, à la cour du monarque aussi bien que dans les fêtes civiles et militaires, la musique passait pour être d'une absolue nécessité, et il ne paraît pas douteux qu'alors même les Chinois n'aient connu l'usage de transmettre des signaux au moyen de certains instruments.

Les anciens peuples de l'Asie fournissent presque tous des exemples de même nature. Les Perses, au moment d'engager le combat, faisaient retentir les instruments, ou bien entonnaient un hymne guerrier, et ensuite se précipitaient sur l'ennemi en jetant les cris militaires (1). Nous voyons, dans Xénophon, que l'armée des Grecs commençait presque toujours ainsi l'attaque (2).

(1) Héliod, *Hist.*, l. IX. — Diod., *Bibl.*, lib. XVII, c. 33.

(2) Xenoph., *Cyropediæ*, l. III et VII.

Les Indiens, suivant Athénée, avaient recours au bruit sauvage de la caisse et du claquement des fouets pour exciter leur ardeur en allant au combat. Quelquefois, comme on le verra plus tard, ils employaient dans le même but les cymbales et les timbales (1).

Les Abares ou Huns joignaient leurs cris au son de ces derniers instruments (2), et les Éthiopiens y ajoutaient le bruit des enclumes (3). (Pl. III C, fig. 8.)

Les Galates donnaient le signal de la mêlée en sonnant des trompettes (4).

Les anciens Germains, dit Tacite, entre-choquaient leurs boucliers avec leurs armes, et complétaient cette harmonie étrange par des chants et des fanfares de trompettes. Quelquefois ils se livraient en même temps à des danses guerrières. Les Thraces marchaient aussi de la sorte sur l'ennemi (5). Selon Silius Italicus, les anciens Espagnols avaient pareillement coutume de frapper en cadence leurs boucliers, nommés *cètres*. Il en était de même des Cimbres. Lorsque Marius vint leur livrer bataille aux environs d'Aix, les Ambrons, qui étaient regardés comme les meilleures troupes de la ligne des Cimbres, s'avancèrent en bon ordre, et, soit dans le but d'effrayer les ennemis, soit dans l'intention de s'encourager eux-mêmes, ils se mirent à frapper leurs boucliers en cadence, et à répéter à grands cris leur propre nom : *Ambrons! Ambrons!* Enfin il n'est aucun peuple qui, à défaut du *son musical* pour s'exciter au combat, n'ait cherché à produire quelque *bruit* retentissant capable de réveiller son audace et d'inspirer la terreur à ses ennemis.

Reprenons actuellement plusieurs des exemples déjà cités, et cherchons-en de nouveaux pour étudier plus en détail la nature des instruments et

(1) Alex., lib. IV. *Ex Athen.*, lib. IV, cap. 11, et Suidas.

(2) Menand., *in Historia de Abaris.*

(3) Héliod., *Hist.*, l. IX.

(4) Alex., lib. III, cap. 2.

(5) Tacite, liv. IV, chap. 2.—Ne voit-on pas encore de nos jours des peuples sauvages aller au combat en chantant au bruit d'instruments grossiers et discords? Et à l'une des époques les plus mémorables de notre histoire, *sous la Terreur*, la Carmagnole, qu'on exécutait aussi de cette manière, n'était-elle pas en quelque sorte le signal obligé des horribles massacres de la guerre civile?

la destination particulière de chacun d'eux. La FLUTE était l'instrument de prédilection des Grecs pour aller au combat. La LYRE (1) venait ensuite, puis la TROMPETTE. Si l'on en croit Lucien, ce dernier instrument était encore très-imparfait, fatigant et difficile à jouer; ce fut peut-être là un des motifs qui le firent négliger par quelques peuples de ces contrées. Dans les poëmes d'Homère, nous voyons qu'à l'époque du siége de Troie les instruments en usage étaient la flûte, la lyre et la syrinx ou flûte de Pan. Pour la trompette, il n'en est pas question, et, selon toute probabilité, la voix de Stentor en faisait l'office (2). Quant à la FLUTE, dont nous nous occuperons en premier lieu, elle servait principalement et pour ainsi dire exclusivement aux Lacédémoniens, qui s'en accompagnaient dans leurs marches et l'employaient pour donner le signal de l'attaque. Ce peuple avait la conviction que le mélodieux concert de ces instruments était propre à entretenir une émotion généreuse également éloignée de la crainte et d'unefougue désordonnée. Aulu-Gelle (3), d'après Thucydide, prétend que les Spartiates en firent usage dans leur musique afin de corriger, par la douceur de ce nouveau timbre, le caractère aigu et strident des sons de la trompette (4), qu'ils regardaient comme trop excitants pour

(1) Cet instrument avait différents noms indiquant les variétés du genre. Ainsi la famille des lyres comprenait, outre la lyre proprement dite, la *cithare* (lyre à base plate), le *barbiton*, la *chelys*, et l'instrument appelé *phorminx*, cité par Homère. (Voyez quelques-unes de ces variétés, pl. II. B., fig. 4-7.)

(2) *Il.*, C. V., v. 783. — « Hic stans clamavit dea candidis ulnis Juno,
« Stentori assimilata magnanimo æream vocem habenti,
« Qui tantum vociferabatur quantum alii quinquaginta. »

« Là, Junon s'arrête, et, prenant la ressemblance du généreux Stentor, dont la voix était « plus éclatante que l'airain, et qui seul, lorsqu'il se mettait à crier, se faisait entendre de plus « loin que cinquante hommes des plus robustes, etc. » (*Il.*, trad. de Mme Dacier.)

(3) Aulu-Gelle, liv. 1, chap. 2.

(4) Ce qui donne lieu de croire qu'ils ont quelquefois fait usage de la trompette. L'anecdote relative à Tyrtée semble même fortifier cette conjecture; en effet, plusieurs auteurs prétendent que la victoire remportée par ce général sur les Messéniens doit être attribuée à l'effroi que ceux-ci éprouvèrent en entendant les trompettes des soldats lacédémoniens exercés par Tyrtée. Or, d'autres écrivains nous apprennent que Tyrtée était un célèbre flûtiste; ce qui de toute manière implique une contradiction dont la cause se trouve peut-être dans une erreur de traduction; car ce ne serait pas la première fois, comme nous

les soldats, tandis que ceux de la flûte, au dire d'Aristote, inspiraient à ces derniers, pendant le combat, non-seulement une salutaire confiance dans leurs propres forces, mais encore une sérénité qu'aucun autre instrument n'aurait eu, selon lui, le pouvoir de faire naître.

Les Héraclides, Proclès et Temène, étaient en guerre avec les Eurysthides, qui avaient mis le siége devant Sparte. Les premiers célébraient le culte de Minerve et lui adressaient des prières et des offrandes, lorsque soudain les Eurysthides se précipitèrent sur eux, et le combat s'engagea. Mais les Héraclides, loin de se troubler à cette brusque attaque, firent marcher devant eux les joueurs de flûte, leur ordonnant de s'appliquer à jouer du mieux qu'ils pourraient; et tous ces hommes armés, ainsi guidés dans leur marche par la mesure d'un chant bien rhythmé, gardèrent fidèlement leurs rangs et repoussèrent les ennemis.

Au reste, l'oracle des dieux avait présagé aux Lacédémoniens la victoire toutes les fois qu'ils marcheraient au son des flûtes. La bataille de Leuctres ne contredit nullement cet oracle; car les Spartiates y combattirent avec les Thébains sans joueurs de flûte, parce que ces artistes se recrutaient parmi les Thébains, avec lesquels on était en guerre; ce qui explique suffisamment, au dire des historiens, pourquoi la victoire demeura à ces derniers. Ainsi, chaque fois que les Spartiates étaient rangés en bataille en face de l'ennemi, le roi immolait un chevreau, faisait prendre des couronnes à ses soldats, et sitôt qu'il en donnait le signal, les joueurs de flûte exécutaient l'*hymne à Castor*, appelé *marche d'attaque*. C'était alors un spectacle terrible et grandiose, disent les auteurs qui nous ont transmis ces détails, que de voir cette ligne de bataille s'avancer au son des flûtes, à pas cadencés, dans un ordre inébranlable, sans hésitation et pleine d'une joyeuse ardeur, si bien qu'il était facile d'augurer que les soldats ne s'abandonneraient ni à un sentiment de crainte, ni à une trop grande fougue, mais qu'ils resteraient tous animés par la confiance et l'audace, et comme inspirés par un dieu favorable (1). « Pourquoi les Spartiates

l'avons déjà fait remarquer, que les mots *tibia* et *tuba* auraient été pris l'un pour l'autre. Cependant il se pourrait que les Lacédémoniens eussent conservé la trompette pour certains signaux, et que Tyrtée, qui du reste était Athénien, se fût distingué tout à la fois comme joueur de flûte et de trompette.

(1) Plutarch., *Lycurgue*.

« vont-ils au combat au son de la flûte? demandait-on un jour à Agésilas. « — Afin qu'on puisse voir, répondit-il, pendant qu'ils s'avancent ainsi « en mesure, quels sont les lâches et quels sont les braves; car de même « que le rhythme des anapestes accroît l'ardeur des hommes courageux, « de même il trahit l'effroi des pusillanimes; ainsi lorsque le pied hésite « à suivre la cadence de la flûte, la lâcheté se trouve dévoilée à tous les « yeux (1). » Il est naturel en effet que l'homme dominé par la peur marche d'un pas inégal et incertain assez semblable à celui de l'être dégradé qui se prive sciemment de sa raison pour suivre un funeste penchant, et que ce sentiment de crainte, portant le trouble dans ses esprits, lui fasse oublier de se conformer à la précision rhythmique. Le rhythme des anapestes, dont il est fait ci-dessus mention, était le plus convenable à la marche. Il se composait de deux brèves et d'une longue; le mouvement en était rapide et non sans quelque analogie avec celui de certains *pas de charge* des modernes. On peut en donner une idée par la notation suivante :



D'autres peuples que les Lacédémoniens ont également employé les flûtes. Chez les Thébains, les trois cents jeunes guerriers qui formaient le corps militaire appelé *bataillon sacré* avaient recours aux sons de ce genre d'instrument pour diriger leurs exercices et jusqu'à leurs amusements. Les Crétois se servaient de flûtes, de lyres et d'autres instruments à cordes pour enflammer le courage des soldats (2).

Les Lydiens, lorsqu'ils étaient sur le point de combattre, se rangeaient en bataille au son des flûtes et des syrinx (*tibiis ac syringibus*). Dans une guerre contre les Milésiens, Alyates, roi des Lydiens, avait à la tête de son armée un corps de musique assez nombreux, et qui se composait en grande partie de joueurs de flûte et de harpe (3).

Les Arcadiens, peuple qui s'était rendu célèbre dans toute la Grèce

(1) Plutarch., *Apoph.* — Aristot., *Problem.* — Gellius, lib. II, cap. 2.

(2) Alex., lib. III, cap. 2.

(3) Gell., lib. I, cap. 2. — Hérod., lib. I.

par son amour pour la vertu, par la régularité de ses mœurs, par son zèle hospitalier, par sa douceur et sa politesse, avait également su se faire estimer par son amour pour la musique, art dont il regardait l'usage comme indispensable à la prospérité d'un État. Seuls, de tous les Arcadiens, les Cynéthéens n'y avaient point recours, et Polybe ne peut s'empêcher de leur adresser à ce sujet d'amers reproches : « Il ne faut pas « croire, dit ce judicieux écrivain, que les anciens Crétois et les Lacédé- « moniens aient pris sans raison la flûte au lieu de la trompette pour « animer leurs soldats à la guerre, ni que les premiers, d'ailleurs si aus- « tères dans leurs mœurs, aient eu tort de croire la musique nécessaire « à leur république. » Et plus loin il ajoute : « Pour avoir négligé cet art, « les Cynéthéens passèrent bientôt des querelles et des contestations à « une si grande férocité, qu'il n'y a point de cantons dans la Grèce où l'on « ait vu des désordres plus graves et plus fréquents. » Polybe finit en exhortant les Cynéthéens *à ne plus négliger ce qui pouvait contribuer à adoucir la rudesse de leur caractère, et surtout à cultiver la musique* (1).

Convenons, toutefois, que cette musique militaire, telle que les Grecs et particulièrement les Lacédémoniens la concevaient, était d'une nature assez étrange. Loin de produire aujourd'hui l'impression qu'elle faisait alors, elle nous paraîtrait sans doute moins grandiose et imposante que mesquine et ridicule. Cependant il est bon de se rappeler que les armées des anciens, étant toujours assez peu nombreuses, comparativement aux nôtres, leur musique ne devait agir que dans un rayon très-circonscrit. Quant au jugement que les législateurs portaient sur les effets moraux attribués au timbre de certains instruments, comme la flûte, par exemple, on serait naturellement enclin à le taxer de puérilité, si l'on n'avait soin de se bien pénétrer de l'esprit de ces temps (2).

(1) Polyb., lib. IV. — Athen., lib. XIV.

(2) L'anecdote qui suit, témoignant de cet antique usage de faire marcher les soldats au son de la flûte, mérite d'être rapportée. « Le peintre Théon avait représenté un guerrier armé qui, sortant tout à coup d'une ville assiégée, tombait avec impétuosité sur les ennemis. Cet artiste adroit et rusé, désirant que son tableau fît, autant que possible, illusion, ne voulut point le découvrir avant d'avoir ordonné à un joueur de flûte, qu'il avait posté derrière la toile, d'exécuter un air guerrier. Aussitôt que ce chant belliqueux eut disposé les esprits, le peintre montra son tableau, qui parut dans tout son éclat. Préparés par

Le plus ancien des instruments au caractère véritablement guerrier dont on se soit servi dans les armées pour exciter le courage, donner des ordres et régler la marche, est la TROMPETTE. Il faut comprendre sous ce nom générique la *tuba*, trompette droite; le *lituus*, trompette courbe, plus petite que la tuba; la *buccina*, trompette recourbée sur elle-même, en forme de cercle, ou s'allongeant en spirale, et le *cornu*. Il y a tout lieu de croire que ces trois derniers instruments répondaient à nos cors et à nos cornets (1). Les auteurs ont souvent confondu ces différentes sortes de trompettes, et il faudrait de longues recherches, des études très-suivies et des monuments très-authentiques pour être en mesure de lever tous les doutes relativement à la forme qu'on leur donnait, à la matière qui servait à les confectionner, et aux différentes particularités de leur emploi.

Nous avons vu plus haut que les trompettes étaient en usage chez les Hébreux, tant pour transmettre les signaux que pour marcher au combat. Celles que fit faire Moïse étaient des trompettes droites, c'est-à-dire des *tubæ*, en hébreu (au singulier) *chatsotseroh* (voy. pl. I. A., fig. 1); tandis que les instruments qui figurent au siége de Jéricho et dans l'expédition de Gédéon contre les Madianites, étaient plutôt de l'espèce des cors ou cornets, en hébreu (au singulier) *schophar* (2). (Voy. pl. I. A., fig. 3-7.)

Dans la guerre on faisait usage du schophar pour assembler les troupes, charger l'ennemi, sonner la retraite (3). Salomon et Jéhu furent proclamés rois et mis sur le trône au son du schophar (4). Les sentinelles se servaient aussi du schophar pour donner le signal (5). La trompette droite ou *chatsotseroh* servait principalement à assembler le peuple et les chefs. On

cette musique militaire, les spectateurs, dit-on, saisirent mieux l'idée du peintre, et éprouvèrent une vive admiration en voyant la manière heureuse dont elle était rendue.

(1) Voy. les instruments représentés pl. I. A.

(2) Cet instrument est aussi appelé *keren* et *jobel*. Dans les versions latines de la Bible, il est ordinairement rendu par le mot *buccina*, et d'autres fois, comme le *chatsotseroh*, par *salpinx*.

(3) Judic., III, 27 : *Insonuit buccina* (hébr. *schophar*). — 1 Reg., XIII, 3 : *Cecinit buccina* (hébr. *schophar*). — 2 Reg., 28, etc.

(4) 3 Reg., I, 34, *et canetis buccina* (schophar). — 4 Reg., IX, 13.

(5) Ezech., XXXIII, 2, *et populus constituerit speculatorem, et ille viderit gladium venientem, et cecinerit buccina* (schophar), *et annuntiaverit populo*, etc.

en usait aussi à la guerre, dans les grands jours de cérémonies et quand on offrait des sacrifices publics et solennels. C'est pour le *chatsotseroh* et non pour le *schophar* que paraît avoir été observée, dans l'origine, cette prescription portant que les prêtres seuls auraient le droit de sonner des trompettes.

Les Égyptiens employaient également les trompettes droites, qu'on plaçait en tête du corps d'armée, excepté quand elles devaient sonner la charge (1). Chez les Perses, la coutume étant de ne faire marcher l'armée qu'après le lever du soleil, le signal en était donné de la tente du roi avec la trompette.

La mythologie grecque met l'une des premières trompettes entre les mains de Triton. Elle suppose que, dans la guerre contre les géants, Triton se servit d'une trompette (*concha*) ou conque marine de son invention, et qu'il en tira des sons si nouveaux et si effrayants, que les géants, pensant avoir affaire à quelque monstre féroce et terrible, prirent la fuite (2). C'est à l'imitation de cette fable que, dans le grand combat naval donné par Claude sur le lac Fucin, on fit paraître, sortant des eaux et tenant une conque, un grand Triton argenté qui sonna une *fanfare* pour donner le signal du combat, aussi fort, à ce qu'on assure, que l'auraient pu faire quatre trompettes. Il resta sur l'eau tant que dura la lutte, sonna encore une fois une *fanfare* pour les vainqueurs, et se précipita au fond du lac. On prétend que l'une des formes primitives de la trompette dut être celle de la conque marine. Elle s'est conservée longtemps dans la buccina (3).

Ainsi que nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de le dire, il n'est pas probable que les trompettes aient été en usage lors de la guerre de Troie. La voix de Stentor y suppléait, comme aussi probablement celle des héros doués d'un puissant organe (4). C'était même là l'une des qualités

(1) Rosselini, *I monumenti dell' Egitto,* t. III, page 219. — Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. III.

(2) Natal., *Com. mytholog.*, lib. VIII, ch. 3.

(3) Voyez pl. I. A., fig. 2.

(4) Toutefois on cite, comme ayant vécu du temps d'Hector, un certain Misène, renommé par son habileté à sonner de la trompette. Virgile dit, en parlant de cet artiste fameux : « Personne n'était plus habile que lui pour éveiller le courage et enflammer les cœurs au son de la trompette. »

requises dans un commandant. Homère loue Ménélas de pouvoir se faire entendre de très-loin, et plus tard, à une époque où les trompettes étaient cependant usitées, Cléarque a recours à l'Éléen Tolmide, cité par Xénophon comme le meilleur héraut de ces temps, afin d'imposer silence à l'armée. qu'une panique avait jetée la nuit dans le plus grand trouble, et qui poussait des clameurs désordonnées (1). De nos jours nous avons, pour remplacer la voix de Stentor, les porte-voix dont se sert la marine (2).

Si nous inférons des récits d'Homère qu'à l'époque du siége de Troie les trompettes n'étaient point connues à la guerre, nous devons penser qu'elles l'étaient du moins au temps où vécut l'illustre poëte, puisqu'au livre XIII de l'Iliade on lit ce passage, dans lequel figure ce genre d'instrument comme objet de comparaison : « De même que le son éclatant de la « trompette jaillit des homicides phalanges qui assiégent une ville, de même résonne la voix éclatante du petit-fils d'Éaque (3). » Bien que l'on s'accorde généralement à dire que les Grecs et particulièrement les Lacédémoniens ne faisaient point usage de la trompette, rien ne permet d'affirmer que cette opinion soit exacte, et tout porte à croire, au contraire, que loin de l'abandonner totalement, ils l'avaient réservée pour donner les signaux, tandis que les autres instruments réunis, flûtes ou lyres, servaient plutôt à constituer ce que nous appellerions proprement aujourd'hui une *musique militaire.* Xénophon nous fait voir que les Lacédémoniens employaient dans leur armée navale des trompettes pour transmettre les ordres du

Nous craignons bien que ce ne soit encore là le résultat d'une méprise. D'ailleurs les poëtes ne songent pas toujours à observer la fidélité historique.

(1) Xénophon, *Anab.*

(2) Les porte-voix passent généralement pour une invention des temps modernes; cependant Kircher, dans sa *Phonurgie*, nous apprend qu'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, intitulé *Secreta Aristotelis ad Alexandrum*, lui étant tombé par hasard entre les mains, il y trouva sous ce titre : *Cornu Alexandri* (cornet d'Alexandre), la figure et la description d'un instrument qui pourrait bien avoir été un instrument analogue à nos porte-voix. On dit qu'Alexandre s'en servait pour communiquer ses ordres à ses troupes d'une extrémité du camp à l'autre, et que les escadrons des soldats, quoique fort dispersés, les entendaient distinctement. Cet instrument, qui était de très-grande dimension, portait le son à des distances énormes.

(3) « Ut vero cum admodum luculenta vox fit, quando clangit tuba
« Urbem cingentes hostes propter exitiales. » (*Il.*, C. XVIII, v. 218-219.)

commandant. C'est au son de la trompette que Gorgopas ordonne à ses vaisseaux l'attaque de la flotte athénienne, placée sous la conduite d'Eunome (1). A la retraite des dix mille, il n'est question que de cet instrument pour donner les signaux, et Cléarque, l'un des chefs de l'armée grecque, qui s'était engagé dans le parti de Cyrus contre Artaxercès, ayant, au coucher du soleil, assemblé les généraux, règle en ces termes les dispositions d'un départ clandestin : « Quand la trompette donnera le « signal du repos, qu'on plie bagage; au second signal, qu'on charge les « bêtes de somme; au troisième, suivez votre général (2). »

Dans le récit que fait ensuite Xénophon d'un engagement que les Grecs eurent avec les barbares, il est dit : « Aussitôt qu'on se fut reconnu, la « trompette sonna, les Grecs coururent sur les barbares en jetant les cris « militaires (3). » Elle servait donc à donner le signal de l'attaque, et quelquefois aussi, dans d'autres cas, elle sonnait l'appel. Cet instrument contribua plus d'une fois à la réussite d'un stratagème, car, s'il faut en croire Frontin, Périclès, général des Athéniens, assiégeant une ville qui se défendait vigoureusement, fit sonner les trompettes la nuit et jeter de grands cris du côté qui regardait la mer, si bien que l'ennemi, craignant d'être surpris de ce côté, se sauva par une autre porte et livra entrée à Périclès. Alcibiade employa une ruse analogue. S'étant approché la nuit de Cyzique pour y donner l'assaut, il fit sonner les trompettes du côté où il n'était pas, et les ennemis y étant accourus en masse, il prit sans aucune peine le rempart abandonné (4).

(1) Xénophon, *Hell.*, liv. IV.

(2) Xénophon, *Anab.*, liv. II.

(3) Xénophon, *Anab.*

(4) Frontin, ch. 9. — L'histoire du Bas-Empire nous fournit aussi quelques traits analogues. Lorsque, après la fuite de son armée, l'empereur Théophile, dans une des batailles qu'il livra aux Sarrasins, fut obligé de se retirer avec ses gardes et deux mille Persans de troupes auxiliaires, il eut le bonheur de parvenir à tromper ses ennemis, à l'aide d'une ruse qu'un de ses principaux officiers lui inspira. La nuit, pendant que tout était plongé dans le silence et les ténèbres, les soldats reçurent l'ordre de faire retentir l'air de leurs cris, du son de leurs trompettes et du bruit de leurs armes. Les ennemis, croyant que les Grecs s'étaient ralliés et qu'ils donnaient le signal de fondre sur eux, se sauvèrent en désordre, laissant à l'empereur tous les passages libres, ce dont il profita pour rejoindre son armée.

Chez les Romains, l'usage des trompettes était à vrai dire plus universellement répandu que chez les Grecs. En général, dans la milice romaine, la tuba servait à l'infanterie, le lituus à la cavalerie, et la buccina s'employait avec la tuba pour l'infanterie. L'ordre de cette répartition ne fut pas sans doute toujours exactement le même, et les contradictions assez fréquentes que présentent les auteurs sur cette matière sont la conséquence naturelle des modifications qui, selon les temps, les usages militaires et la volonté particulière des chefs, furent successivement apportées à l'organisation de la milice. C'était ordinairement au son des cors et des trompettes réunis (*tubæ*, *cornua* ou *buccinæ*) que le général faisait donner le signal du départ, quand la levée d'une armée venait de s'effectuer; celui de l'attaque quand on se trouvait en présence de l'ennemi, et celui de la retraite quand la chance était contraire. Enfin, pendant le combat, ces instruments sonnaient encore pour exciter et entretenir l'ardeur des troupes. Dans les camps des préteurs, la buccina donnait une fois le signal du combat pour les fantassins, et dans les camps des consuls deux fois. Le *lituus* servait dans le même cas pour la cavalerie. Les ordres relatifs au sommeil ou aux veilles (*vigiliæ*), c'est-à-dire aux gardes de nuit, étaient transmis par la buccina, d'où les expressions *buccina prima*, *buccina secunda*. Pour convoquer les assemblées et ordonner le silence, quelques auteurs veulent qu'on se soit servi de flûtes; mais d'autres sont d'avis que, pour appeler à l'assemblée, on employait des cornets appelés *classica* (1). Enfin, on cite encore comme étant usitée dans le même cas, la *buccina*.

« En temps de guerre, dit Polybe, c'est le bruit des trompettes qui éveille le matin (2). A l'heure du souper, elles sonnent également près de la tente du général, parce que c'est l'instant où toutes les gardes se distribuent (3). »

Quand l'armée était rangée en bataille, un trompette particulier, placé auprès du généralissime, devait sonner le premier, afin sans doute de transmettre les ordres de celui-ci au commandant de la première légion. Ensuite d'autres trompettes, postés dans un lieu plus élevé, près des aigles et des drapeaux, répétaient cet ordre, et aussitôt après tous les trompettes

(1) Voyez ci-après, au bas de la page 34, la note relative au mot *classicum*.

(2) Polyb., liv. XII, fragm. XXVIII.

(3) Polyb., *Hist.*, liv. XIV, fragm. II.

des cohortes se mettaient à donner simultanément le signal du combat. Hirtius rapporte, dans son histoire de la guerre d'Afrique, que pour n'avoir pas observé les dispositions précédentes d'après l'ordre indiqué, les trompettes des Romains firent entendre prématurément le signal de l'attaque, alors que Jules-César était encore à délibérer s'il convenait d'engager l'action.

Végèce, longtemps après Polybe (1), nous fournit des renseignements très-détaillés sur ces différents usages de la trompette. « La légion romaine, « dit cet écrivain, a toutes sortes d'instruments, qui sont la trompette, « le cornet et le cor (*tuba*, *cornu* et *buccina*). C'est la trompette (tuba) « qui dans les combats sonne la charge et la retraite. Les cors et cornets « (*cornua* et *buccinæ*) n'interviennent alors que pour augmenter le bruit « de guerre, allumer tout d'abord l'ardeur des combattants, et, en dernier « lieu, célébrer l'action par leurs fanfares. Hors de là, quand ces derniers « instruments retentissent, ils n'indiquent rien aux soldats, et ne donnent « que pour les enseignes qui en connaissent les différents signaux. Par « cette raison, quand les troupes doivent marcher sans enseignes, ce sont « les trompettes (*tubæ*) qui sonnent, et toutes les fois que les enseignes « doivent faire un mouvement, ce sont les cornets qui les en avertissent; « enfin, lorsqu'il s'agit d'aller combattre, ce sont les trompettes et les cors « réunis qui en donnent le signal. Quant au son du cor (*buccina*), on le « nomme *classicum* (2). Ce bruit est un attribut du commandement,

(1) Végèce vivait vers l'an 390 de l'ère chrétienne, du temps de l'empereur Valentinien II; et Polybe vers l'an 204 av. J.-C.

(2) Ordinairement *classicum sonare* signifiait *sonner la* GÉNÉRALE, mais peut-être dans un sens qui diffère un peu de ce que nous entendons aujourd'hui par ces mots. Il s'agissait, dit Suétone dans son *Histoire de Jules César*, d'encourager les troupes à passer le Rubicon. Il ne fallait rien moins qu'un prodige pour les y déterminer. Un fantôme apparaît (évoqué sans doute par les soins de César. On se rappelle que Cyrus avait également eu recours, mais dans un autre but, à l'apparition des fantômes. *Voy.* Frontin, *Strat.*, chap. VIII). Il apparaît jouant d'un chalumeau. On l'écoute, et les trompettes l'ayant entouré, il saisit l'instrument de l'un d'eux, sonne la générale, et l'armée passe aussitôt. *Rapta ab uno tuba ingenti spiritu classicum exorsus est.* Suivant Joannès de Joanna, *classicum* s'appliquait au bruit résultant de la réunion de tous les instruments, soit trompettes (*tubæ*), soit cors ou cornets (*buccinæ* et *cornua*), soit cloches (*campanæ*), sonnant ensemble pour donner le signal du combat. Denis dit qu'il y avait des trompettes (*buccinæ*) faites de cornes de bœuf, pour convoquer l'assemblée. Isidore pense que les cornets (*classica*) étaient pareillement faits

« parce qu'il annonce la présence du général (1). Le cor sonne devant « lui, et sonne pareillement lorsqu'on punit de mort les soldats, pour « marquer que cette exécution se fait par son ordre. C'est encore au son « de la trompette qu'on monte et qu'on descend les gardes ordinaires et les « grandes gardes hors du camp, qu'on va à l'ouvrage, que se font les revues; « et les soldats se règlent sur ce que l'on sonne. Ces différents usages sont « observés dans les exercices et dans les manœuvres, afin qu'en temps de « guerre les soldats, accoutumés aux signaux de ces instruments, puissent « les reconnaître sans se méprendre, et obéissent aussi promptement aux « ordres du général, soit qu'il faille charger ou s'arrêter, soit qu'il faille « poursuivre l'ennemi ou faire retraite (2). »

Une chose qui maintenant semble parfaitement acquise, c'est qu'il y avait plusieurs sortes de trompettes, rendant différentes sonneries et affectées chacune à tel ou tel signal, faisant, en un mot, l'office de ces instruments que nous appelons aujourd'hui cornets et clairons d'ordonnance.

Voici une anecdote qui prouve combien les Romains étaient habiles à juger de la nature même des sons employés dans les signaux. Livius rapporte qu'Annibal, ayant surpris la ville de Tarente, voulut faire prisonnière de guerre la garnison romaine avant qu'elle pût se retrancher dans la citadelle. Suivant sa tactique ordinaire, ce chef eut recours à la ruse, et fit donner par les trompettes le signal qui ordonnait aux Romains de

de corne. Cette dernière citation semblerait indiquer que le mot *classicum* se disait non-seulement des sonneries de trompettes, mais encore d'une espèce particulière de trompettes. C'est effectivement dans ce sens qu'une foule d'auteurs emploient cette expression. Végèce, entre autres, confond souvent le *classicum* avec la *buccina*, et Suétone avec la *tuba*, dont la forme était pourtant bien différente, s'il est vrai que le *classicum* fût un instrument fait de corne et recourbé.

(1) Il paraît même que pendant un temps le droit de le faire sonner n'appartenait qu'au général; car, lors de la sédition de Suétone, un des principaux reproches de Scipion fut que deux soldats eussent osé usurper cette prérogative de l'autorité suprême; et lorsque Pompée reçut Scipion le jeune dans son camp, il voulut partager avec lui les honneurs du commandement, c'est-à-dire ceux du *classicum* et du prétoire. (Liv. XXVIII, c. 27. — Cæs. *Bell. civil.*, lib. III, c. 82.)

(2) Végèce, liv. II, ch. 22.

se rendre sur la place d'alarme, laquelle, en pareil cas, était le cirque. Mais les soldats de la garnison romaine, reconnaissant, à la qualité des sons et aux articulations du signal, que celui-ci n'était point donné par des Romains, n'eurent garde de tomber dans le piége, et loin de se rendre au lieu du rassemblement, ils se jetèrent en toute hâte dans la citadelle, faisant échouer ainsi les projets d'Annibal.

Les anciens auteurs, notamment les poëtes, célèbrent en mille endroits la puissance des effets de la trompette, et, attendu le caractère mâle et excitant de cet instrument belliqueux, nous avons moins de peine à les croire sur ce point que lorsqu'ils nous racontent les merveilleux résultats attribués à la lyre et à la flûte. On a dit, d'après Athénée, qu'au siége d'une place le fameux trompette Hérodore, trouvant que les soldats de Démétrius étaient trop lents à remuer une machine de guerre et à l'approcher des murailles, prit deux trompettes, dont il se mit à sonner avec tant d'ardeur, que les soldats, animés par ce bruit extraordinaire, poussèrent tout d'un coup la machine où Démétrius voulait qu'elle fût placée (1).

On appelait ordinairement ÆNEATORES (2) les musiciens qui sonnaient des trompettes, et, en général, tous ceux qui étaient affectés en cette qualité au service des armées, quelle que fût d'ailleurs la nature de l'instrument dont ils faisaient usage. Cela n'empêchait point, toutefois, de donner aux joueurs de tuba, de lituus, de buccina et de cornu, un nom particulier, en rapport avec l'espèce de trompette que chacun d'eux avait spécialement adoptée (3). Il y avait donc les *tubicines* (jouant de la tuba), les *liticines* (jouant du lituus), les *buccinatores* (jouant de la buccina), et les *cornicines* (jouant du cornu), qui formaient autant de classes distinctes, et qui, en raison des services importants qu'ils rendaient, jouissaient de grands priviléges parmi leurs concitoyens et occupaient un rang élevé dans la milice (4). Leur fête se célébrait à Rome tous les ans, le 23 mai, jour appelé *tubilustrium*. C'était ce jour-là qu'avait lieu la consécration de leurs instru-

(1) Athen., l. x.

(2) ÆNEATORES, *qui sonnent de l'airain*, parce que leurs instruments étaient ordinairement faits d'airain.

(3) « Tubicines, cornicines, buccinatores qui vel tuba, vel ære recurvo (cornu), vel buc-« cina committere prælium solent. » — Veget., lib. II, cap. 7.

(4) Végèce les met au rang des officiers ou principaux soldats de la légion.

ments (1). Pendant les repas des chefs, ces musiciens intervenaient souvent pour égayer les convives par le son belliqueux des trompettes guerrières (2). Cet usage d'employer la musique dans les festins militaires s'est conservé jusqu'à nos jours.

Les instruments de percussion ne sont pas d'origine moins ancienne que les instruments à vent. Il en est, comme on sait, de plusieurs genres. Nous parlerons en premier lieu des TIMBALES et des TAMBOURS, que les auteurs, dans les textes originaux, aussi bien que les traducteurs dans les différentes versions, confondent souvent, parce qu'ils désignent indifféremment chaque espèce par le mot *tympanum*, dénomination générique qui comprend tout instrument, de telle forme et de telle matière que ce soit, dont on obtient le son en frappant sur une peau tendue, et à laquelle supplée, en français, le mot *timbales*, pris dans sa plus large acception. Ces instruments ne paraissent pas avoir joué aussi fréquemment un rôle dans la musique militaire de l'antiquité que ceux dont il a été question jusqu'ici. Il y a même des écrivains qui en contestent totalement l'usage aux anciens pour la guerre. Clément d'Alexandrie ne partage pas, il est vrai, cette opinion, puisqu'il assure que les Égyptiens se servaient en pareil cas de tambours (3). (Voy. pl. III. C., fig. 4.)

Les recherches des savants modernes sont venues corroborer ce témoignage, et Wilkinson dit positivement que dans les corps d'armée en marche les tambours étaient placés à la queue ou bien derrière les étendards; quand les troupes défilaient, ou se rangeaient en bataille, ils étaient à l'avant-garde ou mêlés aux autres musiciens. De même que les trompettes, ces instruments servaient à animer la marche des soldats (4). Pour en jouer, l'exécutant plaçait le tambour devant lui dans une position ho-

(1) Une autre fête du même genre avait lieu à Rome le 19 mars pour les joueurs d'instruments employés dans les cérémonies religieuses, et c'était le 23 qu'était célébrée celle des joueurs de flûte (*tibicines*) attachés au service du culte. On avait avancé que les Israélites célébraient aussi une fête analogue dite communément *fête des trompettes ;* mais elle ne justifiait nullement ce titre, les trompettes n'y intervenant que pour l'annoncer.

(2) Bulengerus, *de Theatro*, lib. III, cap. 31.

(3) Clément d'Alex., *Ped.*, chap. IV, p. 164.

(4) Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. III, p. 268.

rizontale; autrement il le portait sur les épaules dans une position verticale (1).

Si l'usage du tambour à la guerre peut être mis en doute chez quelques peuples de l'antiquité, ce doit être avec le plus de probabilité chez les Grecs. On a prétendu que Bacchus avait donné le premier l'exemple de marcher au combat au son des *timbales* et des cymbales; cette opinion s'appuie principalement sur un passage de Polyen, où l'expédition de Bacchus dans les Indes est racontée en ces termes : « Bacchus, pour « être reçu dans les villes où il voulait entrer, avait soin de ne point faire « marcher son armée à découvert. Ses troupes étaient vêtues de tuniques « blanches et de peaux de cerfs; les javelots étaient entourés de pampres « et de lierre masquant la pointe dont ces thyrses étaient armés. Les cym- « bales et les timbales (*tympana*) tenaient lieu de trompettes, et les enne- « mis, que Bacchus engageait à s'enivrer, dominés par le vin, ne songeaient « plus qu'à la danse et au plaisir (2). » C'est à l'aide de ce subterfuge que Bacchus, suivant Polyen, parvint à assujettir les Indiens et les autres peuples de l'Asie. Les orgies et bacchanales instituées en l'honneur de ce dieu n'étaient qu'une commémoration de cet événement. Or, puisqu'il s'agit uniquement ici d'un stratagème, le rôle assigné au tambour (*tympanum*) dans cette occasion est moins celui d'un instrument guerrier que celui d'un instrument de joie et de plaisir; car voulant assurer l'effet d'un déguisement qui n'avait d'autre but que d'ôter tout soupçon à l'ennemi, on devait bien se garder d'employer le moindre objet qui pût rappeler l'idée des combats et causer de l'épouvante, résultat que les anciens avaient principalement en vue d'obtenir lorsqu'ils employaient les timbales ou tambours proprement dits. D'ailleurs les exploits de Bacchus passent généralement pour une fiction, et Strabon (3), d'accord avec Eratosthène,

(1) Rosselini, *Monumenti dell' Egitto*, pl. mc. n. 126.

(2) Polyæn., *Strategemat.*, lib. 1, c. 1, § 1. Edit. Lugd. Batav. anni 1691. — Bacchus cum adversus Indos expeditionem faceret, ut eum civitates reciperent, perspicuis ac manifestis armis exercitum non armavit, sed vestimentis exilibus, et pellibus cervinis; hastas autem hedera cinxit, summam cuspidem occupabat thyrsus. Cymbalis et tympanis pro tuba signum dabat. Et hostes vino inebrians ad saltationem impulit. Et quæcumque alia sunt orgia Bacchi, omnia fuerunt ipsius strategemata, quibus Indos, aliamque terram in suam potestatem redegit.

(3) Strab., *Geogr.*, l. xv.

en conteste l'authenticité, rejetant à cet égard l'autorité de Mégasthène, qu'il accuse d'avoir faussé l'histoire pour flatter Alexandre (1). Indépendamment de cela, tout fait présumer que l'instrument mentionné dans le passage ci-dessus, sous le nom de tambour ou tympanum, était un de ceux dont nous pouvons nous former une idée par nos tambours de basque, instruments qui affectaient alors, il est vrai, des formes très-diverses, et pouvaient être frappés, soit avec la main, soit à l'aide d'une baguette (2).

Denis d'Halicarnasse parle de tambours (*tympana*) qui, sous le règne de Servius Tullius, auraient été joints à des trompettes et à d'autres instruments militaires (3). Mais c'est là une assertion qu'il est permis de révoquer en doute, car, en cette circonstance, aucun historien ne fait mention de tambours, et dans l'ouvrage même où Denis d'Halicarnasse avance ce fait, il ne lui arrive plus de citer une seule fois encore cet instrument. D'après Isidore, ce ne fut guère qu'à l'époque de la décadence de l'empire que les Romains commencèrent à se servir de tambours; on les appelait alors *symphonia* (4).

Mais de tout temps les peuples que les Grecs et les Romains appelaient barbares paraissent avoir connu l'usage de ces instruments à la guerre.

Quinte-Curce, en faisant le récit de la bataille de Porus contre Alexandre, dit que ce prince, voyant ses chariots dispersés, forma une ligne de ses éléphants, derrière laquelle il plaça les archers et les fantassins qui frappaient des timbales dont les Indiens avaient coutume de se servir au lieu de trompettes (5). Suidas confirme cette assertion en disant que les Indiens ne se servaient pas de la trompette, mais qu'ils avaient pour instruments guerriers des fouets et des timbales qui rendaient un bruit sourd et ef-

(1) V. Vossius, *De origine ac progr. Idol.*, l. 1, c. 25.

(2) Voy. les planches représentant les instruments employés dans la musique militaire et dans la musique triomphale des anciens.

(3) Dionys., lib. IV. « Duos centuriones tubicinum et tympanistarum et qui aliis quibusdam organis ad bellum vocabant. »

(4) ..... *Symphonia* vulgo appellatur lignum cavum, ex utraque parte pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musici feriunt.

(Isidor, *observante Lipsio in fine* dialogi x, de militia romana.)

(5) Quint.-Curt., *De rebus gestis Alexandri M.*, lib. VIII, cap. 14.

« Post eos posuerat pedites, ac sagittarios tympana pulsare solitos. Id pro cantu tubarum « Indis erat; nec strepitu eorum movebantur, olim ad notum sonum auribus mitigatis. »

frayant (1), ce qui provenait de ce qu'elles étaient intérieurement garnies de clochettes ou de ferrailles, ainsi que nous l'apprend le même auteur. (Voyez pl. III. C., fig. 2-3.) Pendant le combat on frappait sur la partie supérieure de la timbale, c'est-à-dire sur la peau ; mais pour déterminer un rassemblement ou donner quelque signal, on ne frappait que sur le corps de la timbale, c'est-à-dire sur le bois ou l'airain (2).

Il est à présumer que l'usage des timbales se répandit des Indiens chez les Parthes et les Perses, qui étaient leurs voisins. En effet, Plutarque, et avec lui Justin (3) et Appien (4), rapportent que les Parthes ne s'excitaient pas au combat par le son des cors et des trompettes, mais qu'ils avaient des instruments faits de bois creusé, couverts de peau et garnis de clochettes d'airain dont le bruit sourd et terrible ressemblait aux hurlements des bêtes féroces mêlés au fracas du tonnerre.

Les Parthes tenaient à ce que ces instruments rendissent un son formidable afin de jeter la terreur parmi les ennemis. C'est ce qui arriva dans une rencontre que ce peuple eut avec les Romains. Ces derniers, effrayés par le roulement des timbales, jetèrent les armes qu'ils portaient (5). Il paraît que ces instruments étaient souvent fort nombreux, ainsi que le donne à entendre Plutarque, quand il ajoute à un autre endroit : « Pendant ce « temps, arrivèrent les ennemis, rendus plus terribles par leurs cris et leurs « chants de victoire; ils se mirent tous à frapper simultanément sur une « multitude de timbales, à la grande surprise des Romains, qui s'atten- « daient à un tout autre genre d'attaque (6). »

(1) Suidas, tom. III. — « Indi non utuntur tubis, sed tubæ loco sunt ipsis flagella, quæ cum sonitu per aerem vibrant : itemque tympana terribilem quemdam bombum emittentia. »

(2) *Ibid.*, tom. III. — « Habebant autem et tympana bombum quemdam terribilem emittentia, quæ sic confecta erant. In abietis stipitem excavatum nolas ex orichalco factas inserebant, et ore vasis taurino corio circumtecto, tympanum sublime ferebant in pugnis. Quum autem magnum tumultum excitare, vel aliquid significare volebant, vas ligneum in os conversum quatiebant. Tum quæ in eo erant tintinnabula, et multa, et magna, et in loco undique clauso sonantia obscurum quemdam bombum intrinsecus reddebant. »

(3) Justin, *Hist.*, l. XLI, ch. 2.

(4) Appian., *de Bello parthico.*

(5) Plutarch., *Vitarum comparatarum*, 2, in Crasso.

(6) Ibid., *loco citato.*

Au rapport de Ménandre, les Abares ou Huns marchaient au combat en poussant des cris terribles qu'ils soutenaient par le bruit des timbales (1). Héliodore, ainsi qu'on l'a vu précédemment, nous apprend que les Éthiopiens donnaient le signal de l'attaque avec des enclumes et des timbales (2). Suivant Strabon, les Cimbres tendaient des peaux sur la couverture de leurs chariots, ce qui formait des espèces de tambours ou de timbales, sur lesquels ils frappaient en allant au combat (3). C'était d'ailleurs un usage commun à beaucoup de peuples de l'antique Germanie. Dans les armées, il y avait alors des prêtresses dont l'emploi était de prédire l'avenir et d'enflammer le courage des guerriers. Ces femmes, pendant les combats, frappaient continuellement et à coups redoublés les peaux qu'on tendait sur le devant des chariots, et ce bruit sourd et régulier, selon les circonstances plus ou moins critiques, animait merveilleusement les combattants, et souvent même leur faisait remporter la victoire. Enfin, pour ne rien omettre de ce qui concerne l'un des peuples dont l'histoire primitive n'est pas la moins riche en faits intéressants, il faut ajouter à ce qui a été dit plus haut des Chinois, qu'environ 2598 ans avant l'ère vulgaire leur empereur Chao-hao prescrivit l'usage du tambour pour battre les veilles (4).

Non-seulement on a confondu entre elles les différentes espèces de tambours, mais encore on a faussement appliqué le nom de *tympanum* a des instruments d'un genre tout différent, comme par exemple aux cymbales, aux sistres et aux crotales.

Les CYMBALES (*cymbala*) (Pl. II B et III C) n'ont pas été fort souvent employées par les anciens dans leur musique guerrière, et lorsqu'elles en faisaient partie, elles étaient presque toujours jointes à d'autres instruments, tels que les timbales ou les tambours. On sait maintenant à quoi s'en tenir sur le récit de Polyen touchant les exploits de Bacchus : aussi, quoiqu'il y soit fait mention des cymbales, ne croyons-nous pas devoir y revenir. Arrien dit que les peuples de l'Inde faisaient usage des cymbales à la guerre.

(1) Mén., *in historia de Abaris.*

(2) Heliod., *Hist.*, l. IX.

(3) Strabo., lib. IV, cap. 7.

(4) Amyot, traduction des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les Mémoires concernant les Chinois, tome VII.

Appien, à l'égard des Parthes, et Plutarque, à l'égard des autres peuples de l'Orient, rendent le même témoignage. Saint Clément d'Alexandrie dit bien que les Égyptiens allaient à la guerre au bruit des tambours, mais il ne parle pas des cymbales : seulement, il dit que les Arabes se servaient de la cymbale comme d'un instrument de guerre (1). Chez les Hébreux, de même que chez les Grecs et les Romains, les cymbales se faisaient principalement entendre dans les fêtes triomphales ou religieuses. Elles y étaient presque toujours associées au tympanum (2).

Le SISTRE (Pl. III C, fig. 12), instrument d'airain dont les prêtres d'Isis se servaient dans les cérémonies de leur culte, était aussi chez les Égyptiens, suivant quelques poëtes, un instrument usité pour la guerre. Virgile dit que Cléopâtre, pendant la bataille d'Actium, animait ses troupes au combat par les sons du sistre, ancien instrument de son pays (3). Properce en parle aussi dans le même sens (4).

Nous passerons maintenant aux CLOCHES OU SONNETTES (*tintinnabula*) (Pl. III C, fig. 9 et 10). Les cloches, ou plutôt les sonnettes, car tel est le nom qui s'applique le mieux au genre d'instrument dont on va constater l'emploi chez les anciens, servaient, dans les villes, dans les camps et dans les forteresses, à donner différents avertissements. Ceux qui étaient chargés de faire les rondes de nuit et d'inspecter les postes portaient des sonnettes pour éprouver la vigilance des sentinelles ; en arrivant auprès de ces dernières, ils agitaient leur sonnette, et la sentinelle devait répondre de la voix à cet appel (5). On voit dans la surprise de Potidée, par Brosidas, que ce général saisit l'instant où la ronde que le bruit de la sonnette lui avait fait reconnaître, venait de s'éloigner, pour placer ses échelles (6). Il est aussi

(1) Clém. Alex., *Pæd.*, tom. I, lib. II, cap. 4.

(2) « Porrò David et universus Israël ludebant coram Deo omni virtute in canticis, et in citharis, et psalteriis, et *tympanis*, et *cymbalis*. » (Paralip., cap. 13.)

(3) « Regina in mediis patrio vocat agmina sistro. » (Virg., *Æneid.*, lib. VIII, v. 696.)

(4) « Romanamque tubam crepitanti pellere sistro. » (Prop., *Eleg.*, lib. III, 9.)

(5) Suidas, *in Lexico*, t. I. — Harpocr., *in Lexico decem oratorum*. — Plut., *in Arato*. — Photius, *in Lex*.

On prétend que les chefs de poste portaient les sonnettes dont ils se servaient, attachées par-devant à leur cuirasse, de manière à les faire sonner par le seul mouvement du corps.

(6) Thucyd., lib. IV.

question d'une sonnette dans l'escalade de Sicyone par Aratus, dont parle Plutarque (1). Quelques auteurs sont d'avis que les armées emportaient des cloches à la guerre, soit pour signaler au besoin quelque mouvement, soit pour donner l'alarme; mais plusieurs autres démentent ce fait. On n'a pas non plus d'opinion arrêtée sur l'emploi de certaines cloches également destinées à donner l'alarme en cas d'une surprise de l'ennemi, et qui auraient été soigneusement gardées dans les forteresses. On pense généralement que cet usage est postérieur au temps auquel on avait d'abord voulu le rapporter (2). Quant aux petites sonnettes ou clochettes, il est à peu près reconnu que les anciens Troyens, les Thraces et les Étoliens en mettaient à leurs boucliers, afin de pouvoir par cela même produire un bruit plus éclatant et plus effrayant pour l'ennemi lorsqu'ils viendraient à les choquer pendant la bataille (3). C'est évidemment un bouclier ainsi garni de clochettes que Sophocle attribue aux Troyens (4), Euripide à Rhésus le Thrace, dans l'expédition de ce dernier contre les Grecs (5), et Æschyle à Tydée l'Étolien, dans la guerre de Thèbes (6). Les anciens attachaient aussi des clochettes à la bride des chevaux de combat (7). On disait parmi les Grecs qu'un cheval n'avait pas entendu la sonnette (clochette), pour dire qu'il n'était point aguerri et qu'on avait négligé de l'éprouver au moyen de la sonnette dont on se servait pour accoutumer les chevaux ombrageux à entendre sans se troubler tous les bruits de guerre (8). Au nombre de ces derniers, nous devons encore ranger ceux qu'on obtenait au moyen des fouets et des enclumes, instruments qui, à proprement parler, ne font pas partie des instruments de musique. Nous avons déjà dit que différents peuples y avaient recours (9). Suivant Vossius, on se servait des fouets, comme des autres instruments bruyants, aux fêtes de Bac-

(1) Plutarch., *in Arato.*

(2) Voyez, dans la seconde partie de ce premier livre, ce que nous disons du *chariot à la cloche* ou *carroccio* des républiques italiennes.

(3) Thomas Sanslejus, *in Commentario ad tragœdias Æschyli :* « Tintinnabula fortasse clypeis appensa fuerunt, ad sonum et terrorem. »

(4) Soph., *in suis tragœdiis.*

(5) Eurip., *in tragœdia cui titulus Rhesus.*

(6) Æsch., *in tragœdia cui titulus Septem contra Thebas.*

(7) Voy. Scholiast. Aristoph.

(8) Vence, *Dissertation sur la musique des anciens.*

(9) Voy. plus haut, page 24.

chus et à celles de Cybèle, et l'on parvenait même à en tirer une sorte d'harmonie. Quelquefois aussi, ils étaient employés pour donner le signal d'un commandement, ainsi que nous l'apprend un passage de Virgile (1). Il est encore fait mention dans quelques auteurs de certains bassins ou vaisseaux de cuivre dont la résonnance formidable ne pouvait manquer d'inspirer l'épouvante sur un champ de bataille. Rien n'est assez précis dans la description qui nous en a été laissée, pour nous faire croire que ces instruments appartinssent à la famille des timbales. Cependant l'on raconte, d'après la fable, que Salmonée, voulant imiter le tonnerre de Jupiter, traînait après son chariot des timbales ou des *chaudrons* couverts d'une peau tendue par dessus l'ouverture; ce qui semble effectivement indiquer l'instrument que nous désignons sous le nom de timbales (2). Tite-Live, parlant des cris de combat des Carthaginois, y joint l'accompagnement de ce genre de sonorité. « Le combat commença, dit-il, non-seulement par le « cri ordinaire, mais il y eut encore un bruit et un tumulte d'hommes, « de chevaux et d'armes; la foule des Campaniens qui n'était point armée « jetait de grands cris en frappant sur des vaisseaux de cuivre, comme l'on « fait dans les éclipses de lune pendant le silence de la nuit, de sorte que « les esprits des combattants en furent troublés (3). »

L'utilité que la musique retirait des instruments qui lui servaient en quelque sorte d'interprètes pour exercer son action bienfaisante sur le cœur et sur l'esprit de l'homme, rehaussant la valeur morale de ces instruments, fit qu'on chercha presque toujours à leur assigner une origine divine et fabuleuse. Les anciens mirent donc à contribution leurs dieux et leurs demi-dieux,

(1) Virg., *Æneid.*, lib. v, v. 577 :

« Postquam omnem læti consessum oculosque suorum
« Lustravere in equis, signum clamore paratis
« Epytides longè dedit, insonuitque flagello. »

—

« Tout à coup un cri part, un fouet bruyant résonne!
« Les guerriers, attentifs au signal qu'on leur donne,
« Partent en nombre égal et se rangent par trois. » (Trad. de Delille.)

(2) Apollod., *Bibliothec.*, liv. I. — Vence, *Dissertation sur la musique des anciens.*

(3) « Prœlium non solito modo clamore ac tumultu est cœptum, sed ad alium virorum, equorum, armorum sonum disposita in muris campanorum imbellis multitudo tantum cum æris crepitu, qualis in defectu lunæ silenti nocte cieri solet, edidit clamorem, ut averteret etiam pugnantium animos. » (Liv. *histor.*, l. LIV.)

qui, pour la plupart, eurent à fournir chacun au moins un instrument. C'est ainsi qu'Apollon, entre autres, passe, chez les Grecs, pour avoir inventé la cithare; Mercure, la lyre; Minerve, la flûte; Pan, la syrinx, et quelques autres disent encore la trompette guerrière. Si nous voulons nous transporter dans l'atelier de Vulcain, nous verrons le fils de Jupiter occupé à confectionner les cymbales d'airain dont Minerve fit présent à Hercule. Comme l'on est naturellement enclin à imiter ceux que l'on aime ou que l'on révère, les personnages marquants de l'antiquité se sont souvent fait une gloire d'ajouter leurs propres découvertes à celle des divinités : aussi nous présente-t-on Tyrtée, le fameux général, comme l'inventeur d'une espèce particulière de trompette, et Anacréon, le célèbre poëte, comme l'inventeur de l'instrument appelé *barbiton*, sorte de lyre. Enfin, pour borner là nos citations, c'est un nommé Celmis, prêtre de Jupiter, qui, selon Platon, nous fit connaître le premier le tympanum, la cymbale et le sistre. On conçoit que de tels exemples devaient encourager les facteurs d'instruments, qui rivalisaient de zèle avec les artistes exécutants, et qui parvenaient presque aussi rapidement qu'eux à la fortune et à la considération. Théodorus, le père de l'orateur Isocrate, était facteur de flûtes, et cette profession, au rapport de Plutarque, lui avait procuré une fortune assez considérable pour le mettre en mesure de donner à ses enfants une très-bonne éducation, et de salarier, en outre, dans les cérémonies religieuses, un chœur de chanteurs au nom de sa tribu.

Pour ne rien omettre de ce qui se rapporte au sujet que nous traitons, après avoir dit combien les anciens attribuaient d'influence à la musique militaire sur l'homme, nous dirons aussi qu'ils ont également remarqué l'effet que le bruit des instruments guerriers peut produire sur les animaux. Virgile s'exprime ainsi en parlant du cheval :

« S'il entend au loin les sons des instruments de guerre, il s'agite et ne « peut tenir en place; il dresse les oreilles, il ressent un frémissement dans « ses membres; sa respiration s'accélère; il souffle le feu par les naseaux (1). »

Dans l'Écriture sainte, au livre de Job, on lit encore :

« Est-ce toi qui donneras la force au coursier magnanime et qui orneras

(1) . . . . « Si qua sonum procul arma dedere,
« Stare loco nescit, micat auribus et tremit artus,
« Collectumque premens volvit sub naribus ignem. » (Virg., *Georg.*, lib. III.)

« son cou d'une ondoyante crinière? Est-ce toi qui le feras bondir comme « les sauterelles? Son fier hennissement répand la terreur.

« De son pied il creuse la terre, il s'exalte dans sa force, et, plein d'une « joie audacieuse, il va à la rencontre de l'ennemi.

« Il ne connaît point la frayeur; il ne recule pas devant l'épée.

« Sur lui résonnera le carquois, resplendiront la lance et le bouclier.

« Couvert d'écume et frémissant d'ardeur, il dévorera l'espace; les *sons* « *éclatants de la trompette* ne l'intimideront pas.

« Aussitôt qu'il entend le bruit du cor, il hennit, il sent de loin la guerre, les exhortations des chefs, les cris tumultueux des légions (1). »

C'est surtout à la guerre que l'admirable instinct de ce noble animal semble se développer au point d'égaler l'intelligence même de l'homme. On dirait qu'il aime et comprend comme lui la gloire; dans l'ardeur du combat, monture et cavalier ne semblent faire qu'un (2), tant ils paraissent animés au même degré l'un et l'autre de sentiments belliqueux (3).

(1) 1° — 19. Numquid præbebis fortitudinem?
Aut circumdabis collo ejus hinnitum?
2° — 20. Numquid suscitabis eum quasi locustas?
Gloria narium ejus terror.
3° — 21. Terram ungula fodit, exultat audacter:
In occursum pergit armatis.
4° — 22. Contemnit pavorem, nec cedit gladio.
5° — 23. Super ipsum tonabit pharetra;
Vibrabit hasta et clypeus.
6° — 24. Fervens et fremens sorbet terram
Nec reputat tubæ sonare clangorem.
7° — 25. Ubi audierit buccinam, dicit:
Vah! procul odoratur bellum,
Exhortationem ducum et ululatum exercitus. (Job, cap. 39.)

(2) .... « Flammantur in hostem,
« Cornipedes, niveoque rigat solo putria nimbo,
« Corpore ceu mixti dominis, irasque sedentum.
« Induerint. .... » (Stac., lib. VIII.)

(3) Cependant on n'ignore pas que tous les chevaux ne sont pas également courageux. Il en est même auxquels le moindre objet porte ombrage. C'est pour cela que les anciens avaient coutume de les éprouver, afin de reconnaître s'ils étaient enclins à se laisser intimider. On aguerrissait les plus ombrageux par des épreuves journalières qui consistaient à

On a vu des exemples touchants de l'attachement des soldats pour leurs chevaux. Mais il suffit de lire Homère pour se convaincre que les anciens poussaient ce sentiment jusqu'à la vénération la plus grande, et qu'ils rendaient à ces animaux une sorte de culte. Les guerriers les plus illustres même n'étaient pas éloignés de préférer le don d'un coursier à celui de la plus belle esclave (1). Du reste, cet attachement a souvent été réciproque. Solin dit que les chevaux ne sont pas dépourvus de jugement, et qu'ils savent bien reconnaître leurs maîtres et les ennemis de leurs partis (2).

leur faire entendre le bruit des instruments, le cliquetis des armes, et à leur faire considérer des couleurs vives, éclatantes, jusqu'à ce qu'enfin ils ne ressentissent plus aucune frayeur. A défaut de cette précaution, on courait risque de les voir s'épouvanter au moindre bruit sur le champ de bataille, et démonter leur cavalier. Il appartenait donc à la science équestre, comme le dit formellement Philostrate, d'accoutumer les chevaux à ne pas se troubler quand les boucliers s'entre-choquaient, quand les lances brillaient, et que les clameurs des guerriers et les sons éclatants de la trompette annonçaient le moment d'engager l'action. On a vu plus haut, lorsqu'il a été question des grelots et des sonnettes, que les Grecs avaient coutume de dire d'un cheval qui n'avait pas subi les épreuves ordinaires, *qu'il n'avait pas entendu la sonnette*, parce que cet instrument était un de ceux qu'on employait pour les aguerrir.

(1) La plupart de nos soldats ont pu remarquer les soins tout particuliers que les guerriers arabes donnent à leurs coursiers. Une biographie espagnole d'Abd-el-Kader nous apprend que ce chef fameux, dont le nom est aujourd'hui si populaire en France, aime passionnément les chevaux. Souvent, assis sur des coussins, il se plaît à les admirer pendant que ses serviteurs les pansent. Il a sept chevaux que lui seul peut monter; mais l'un d'eux est particulièrement son favori. Ce bel animal comprend la musique au point de marquer parfaitement la mesure. Abd-el-Kader ne le monte que dans les grandes occasions; mais il l'a toujours auprès de lui richement caparaçonné. Ce cheval lui a été donné par l'empereur du Maroc, de même qu'une petite montre qu'il porte toujours sur lui.

(2) Solin. Poly. *Hist.*, c. 57.—Il est un cheval dont le souvenir est historique, et qui avait cette qualité singulière. Ce belliqueux coursier s'appelait *Rapp*, et appartenait au duc de Weimar. Il tressaillait au son des fifres et des tambours, et dans la mêlée mordait jusqu'au sang et accablait de coups de pied les gens qui venaient attaquer son maître. Rapp n'était ni beau ni bien fait; mais il avait une force et une taille extraordinaire. Il était, du reste, si fort apprécié pour son naturel aimant et courageux, que le duc de Weimar, voulant donner au maréchal de Guébriant une dernière preuve d'estime et de considération, le lui laissa, par disposition testamentaire, avec son épée, ses pistolets et sa cuirasse, déclarant que personne n'était plus digne que lui de s'en servir. Le maréchal de Guébriant légua à son tour ce cheval de bataille au roi, le priant en grâce d'en avoir le plus grand soin.

Il s'en est même trouvé quelques-uns qui n'auraient pas souffert que d'autres les montassent, ou bien qui se sont laissés mourir de faim après les avoir perdus, ou même qui ont vengé leur mort en faisant de cruelles blessures et en foulant aux pieds ceux qui l'avaient volontairement causée.

Euripide nous apprend qu'on avait la coutume de mettre des clochettes aux chevaux, par la même raison sans doute qu'on en mettait aux boucliers, c'est-à-dire, afin que le bruit qui en résultait effrayât les ennemis. Le même auteur, en parlant des clochettes attachées aux chevaux qui traînaient le char de Rhésus le Thrace, dit qu'elles rendaient un son terrible (1).

L'influence que le rhythme musical et le bruit des instruments exercent sur les chevaux a fourni l'un des moyens employés pour les dresser dans les exercices de manége, et même pour les habituer aux évolutions militaires (2).

Si les anecdotes qu'on raconte à ce sujet sont vraies, ce dont il est bien permis de douter, le parti qu'on aurait tiré de chevaux ainsi dressés serait assurément merveilleux.

Athénée, Politien et Cœlius Rhodiginus rapportent que les Sybarites, peuple adonné aux voluptés de tout genre, étaient parvenus à dresser

(1) .... Gorgo vero,
Velut in deæ Palladis clypeo,
Ferrea fronti equorum alligata,
Cum multis tintinnabulis *sonum terribilem* edebat.

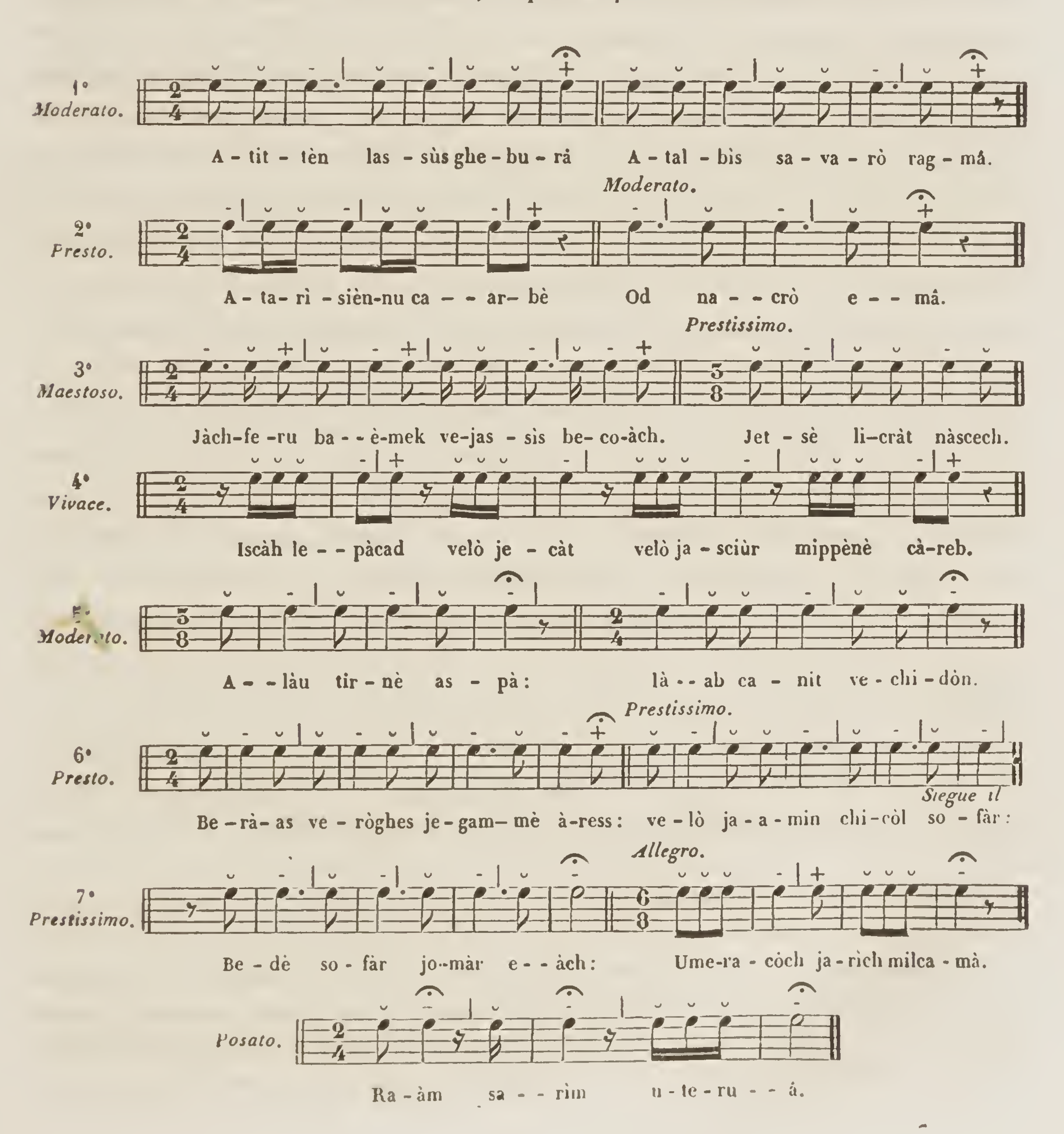
(Euripid., *in tragœdia* cui titulus *Rhesus*.)

(2) Au reste, il n'est pas étonnant que les chevaux soient si sensibles à tout air mesuré, et qu'ils parviennent à exécuter des danses, puisque dans leurs allures mêmes ils semblent naturellement enclins à observer les lois du rhythme. C'est ce qu'avait sans doute observé l'auteur de la description contenue au livre de Job, et que nous avons citée plus haut; en effet, dans le texte original, cette poésie imitative reproduit, par l'accent et l'arrangement des paroles hébraïques, les différentes allures et les différents mouvements du cheval, qui se rapportent aux diverses circonstances par lesquelles il est ordinairement impressionné. Un savant italien a eu l'idée de traduire, d'après la notation musicale et avec les signes prosodiques correspondants à la prononciation italienne de l'hébreu, ces différentes allures du cheval, indiquées dans les versets imitatifs de Job. Nous ne donnerons pas ici la description de chacune de ces allures, parce que les limites et la nature de ce livre ne le comportent pas; d'ailleurs tout cavalier habile saura les reconnaître et s'en rendre compte; que s'il désirait néanmoins à cet égard de plus amples éclaircissements, il pourrait recourir à la curieuse dissertation

leurs chevaux de telle sorte, qu'aux sons de la flûte ces animaux savaient se mouvoir en cadence et exécuter avec les pieds de devant plusieurs gestes de chironomie. Or, il advint qu'un de ces joueurs de flûte, habile

de M. Michelangelo Lanci, laquelle a pour titre : *Esposizione de' versetti del Giobbe intorno al cavallo.*

Rhythme des pas du cheval et de ses allures, tel qu'il est imité dans le texte hébreu des versets de Job, noté musicalement, d'après la prononciation italienne.



à dresser les chevaux au moyen de certains airs, ayant eu à se plaindre des Sybarites, se retira pour s'en venger chez les Crotoniates, avec lesquels ce peuple était en guerre, et qui venaient d'être défaits dans un grand combat de cavalerie. Leur ayant promis la victoire s'ils voulaient déférer à ses conseils, et les Crotoniates ayant consenti à le prendre pour leur chef, il commença par rassembler tous les joueurs d'instruments qui se trouvaient dans la ville. Il leur apprit un certain air de musique, et les voyant en état de le bien exécuter, il fit marcher les Crotoniates à la rencontre des Sybarites. Quand les deux armées furent en présence, il ordonna aux musiciens de jouer tous ensemble l'air qu'il leur avait enseigné. Aussitôt on vit les chevaux des ennemis, oubliant le combat pour la danse, répéter à qui mieux mieux leurs sarabandes hippiques, puis, sous la main des cavaliers qui cherchaient à les retenir, se cabrer, bondir et porter la confusion dans tous les rangs. Toute la cavalerie des Sybarites, se trouvant ainsi épouvantée et en désordre, les Crotoniates n'eurent aucune peine à la culbuter et à la défaire complétement (1). On prétend que cette victoire était encore célébrée longtemps après l'événement par des sacrifices qu'on faisait à Neptune, surnommé *Taraxippus*, c'est-à-dire celui qui épouvante les chevaux. Les Bisaltes, peuples de la Macédoine, remportèrent, dit-on, une victoire sur les Cardiens à l'aide du même stratagème. Charon de Lampsaque, entre autres, rapporte cette anecdote (2). Sans doute de pareils faits méritent fort peu de créance, et sont évidemment ou supposés, ou dénaturés, ou exagérés à plaisir par l'amour du merveilleux. Cependant on doit se rappeler que l'art des jeux équestres était beaucoup plus cultivé et plus avancé chez les anciens qu'il ne l'est généralement parmi nous, bien que les écuyers de nos cirques nous offrent quelquefois encore des exemples isolés d'une grande habileté en ce genre. Dans le moyen âge et jusqu'au dix-septième siècle, on excella à dresser les chevaux, qui, divisés par quadrilles (3), exécutaient

(1) Athen., *Deipnosoph.*, lib. XII, cap. 3.

(2) *De finibus ac limitibus*, lib. II.

(3) Le père Ménétrier nous explique en peu de mots l'origine de ce nom : « C'est des Italiens, dit-il, que les troupes diverses qui composent les carrousels ont reçu le nom de « *quadrilles*. Ce mot est chez eux le diminutif de *squadra*, qui est une compagnie de soldats « rangée et dressée. Aussi *squadrare* est proprement dresser une chose à l'equerre et en

dans les tournois et les carrousels des danses au son des instruments (1).

Les éléphants, dont les anciens se servaient également à la guerre, ne sont pas moins sensibles que les chevaux à la musique. Au dire d'Arrien, quand les Indiens en avaient pris quelques-uns qui, une fois dans l'état de captivité, refusaient la nourriture qu'on leur présentait, soit par tristesse, soit par ennui, il fallait, pour les égayer, non-seulement leur faire entendre des chants, mais encore employer le bruit des cymbales, et principalement des timbales, au-dedans desquelles nous avons déjà dit qu'on plaçait une certaine quantité de clochettes. Et, en effet, ce concert plaisait tellement aux éléphants, comme le raconte Curtius, qu'ils ne s'effrayaient nullement à la guerre du bruit des timbales; ce qui est d'autant plus à remarquer, qu'il est dans la nature de cet animal, ainsi que l'observe judicieusement Freinshemius, de ne supporter qu'avec peine tout bruit inaccoutumé, et de s'en épouvanter même au point de fuir précipitamment en causant un grand désordre (2).

« forme carrée. Ils disent donc *squadriglia* et nous *quadrille* pour une troupe de cavaliers « rangés en ordre pour un carrousel ou pour un tournoi. Il n'y a pas cinquante ans que « l'on disait *squadrille* et *esquadrille*. »

(*Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*. In-4°, Lyon, 1664. Voy. pag. 125.)

(1) Les Allemands surtout se distinguèrent dans cet art, que George Philippe Harsdörffer avait même pris le soin d'enseigner, tant au moyen d'un texte explicatif qu'à l'aide de figures, dans un ouvrage qui a pour titre *Gespræch-Spiele* (part. 7), et qui traite entre autres objets de la manière de faire exécuter au son de la trompette des ballets de chevaux. Le père Ménétrier, dans son *Traité des tournois*, parle longuement de ces ballets, et fait observer, en s'appuyant du témoignage de Solin, combien les chevaux aiment l'harmonie. « Les trompettes, dit-il, sont les instruments les plus propres pour faire danser les che- « vaux, parce qu'ils ont le loisir de reprendre haleine quand les trompettes la reprennent. « Il n'est point aussi d'instrument qui leur plaise plus, parce qu'il est martial et que le « cheval est généreux et aime ce bruit militaire. On ne laisse pas, ajoute-t-il, de les dresser « et de les accoutumer à l'harmonie des violons; mais il en faut un grand nombre, que l'air « soit de trompette, et que les basses marquent fortement les cadences. »

(2) Cependant il est des exemples qui prouvent que les éléphants n'étaient pas toujours bien aguerris au bruit des instruments de musique guerrière. Ainsi, à la bataille de Zama, Scipion, au moment de recevoir la charge des éléphants d'Annibal, ayant fait donner de toutes les trompettes et augmenter à dessein le tumulte par des cris retentissants, ce bruit étonna tellement ces quadrupèdes, qu'il y en eut plusieurs qui s'arrêtèrent tout court et d'autres qui

Ici se termine la série des documents de quelque importance, relatifs à la musique militaire et aux instruments guerriers en usage chez les anciens depuis les temps les plus reculés jusque vers la chute du Bas-Empire.

reculèrent sur la cavalerie numide et y portèrent le désordre. Le même accident se renouvela à la journée de Thapsus, où les éléphants de Juba, effrayés du bruit des trompettes, qui partit tout à coup de l'armée de César, tournèrent le dos et prirent la fuite. (*Voyez* l'intéressant ouvrage du chev. Armandi, intitulé : *Histoire militaire des éléphants depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'introduction des armes à feu.* Paris, 1843.) L'on ne saurait néanmoins inférer des exemples rapportés par M. le chev. Armandi comme une preuve de l'aversion des éléphants pour tout bruit retentissant, et notamment pour une harmonie éclatante, que ces animaux soient totalement insensibles au charme de la musique, et il est probable que, dans ces différents cas, l'intensité du bruit ou l'émotion résultant de l'attaque imprévue des sonneries guerrières par une si grande multitude d'instruments, ont plus contribué à effrayer les éléphants que la nature même du bruit ; c'est-à-dire que ce n'est point la musique proprement dite, mais bien le trop grand éclat, ou l'éclat subit des sons, qui a causé leur épouvante.

II

L'obscurité profonde qui environne la plupart des faits historiques accomplis durant les premiers siècles de l'ère chrétienne, plane également sur la matière qui nous occupe, et les renseignements propres à fixer l'état de la musique militaire à cette époque sont aussi peu nombreux que peu précis.

Il est cependant un fait à constater, c'est que l'art musical, nonobstant la fatale influence du vandalisme et les troubles que suscita le laborieux enfantement d'une société nouvelle, conserva toujours, même parmi les barbares, la faveur dont il avait joui jusqu'alors chez les peuples les plus civilisés. Placé sous la sauvegarde d'une des plus belles institutions de ces temps, l'ordre des bardes (1), qui semble avoir été le refuge de la musique et de la poésie, il continua d'être en honneur auprès des guerriers et même des souverains.

Les bardes, qui tenaient un rang élevé à côté des druides, se rencontrent

(1) L'ordre des Bardes faisait partie de l'ordre des Druides, ou plutôt celui-ci se divisait en trois classes principales, les druides, les bardes et les eubages ou devins (*vates*). Les druides, en général, exerçaient la juridiction et le sacerdoce, la philosophie, la théologie et la médecine. Les bardes étaient particulièrement poëtes, musiciens et historiens. Quant aux eubages, ils s'occupaient principalement de la science augurale. — On lit dans Strabon :

« Apud universos tria fere hominum genera in singulari habentur honore : bardi, vates ac « druidæ. Bardi hymnos canunt, carminaque conficiunt. Vates sacra curant, naturamque « rerum explicant. Druidæ præter naturalium scientiam, etiam de moribus disputant. De horum justitia summa omnium est opinio. Itaque et privata iis et publica judicia com- « mittuntur ; ita uti etiam bella, jam aciebus congressuris, componant. His maxime judicia « quoque de cædibus committuntur. Cæterum, sacra nulla sine druidis faciunt. » (Strab. lib. 4.)

« Sunt etiam apud eos carminum poetæ, quos bardos vocant. Hi, ad instrumenta lyris non « dissimilia, aliorum laudes, aliorum vituperationes decantant. Philosophi etiam quidam « sunt et theologi eximio in honore habiti, quos druidas appellant. Sunt et vates, magnæ « apud eos existimationis. Hi ab auspiciis et victimarum extis, de futuris prædicunt : om- « nemque plebem dicto audientem habent. » (Diod., lib. v)

chez presque toutes les nations barbares. Ils composaient des hymnes à la gloire des divinités du culte druidique, qu'ils chantaient dans les fêtes et dans les cérémonies religieuses. Ils en composaient d'autres encore pour honorer dans les festins la mémoire des hommes illustres, et quelquefois aussi pour raconter ou censurer certains faits, certaines actions qui leur paraissaient mériter ou la louange ou le blâme.

Enfin, et c'était là une de leurs principales attributions, ils marchaient en temps de guerre à la tête des armées, soit pour exciter l'ardeur des troupes prêtes à combattre, soit pour tempérer la fougue brutale des soldats et les ramener à des sentiments d'humanité. Ainsi, bien que les bardes s'exerçassent parfois sur des sujets religieux ou satiriques, c'était principalement à la poésie guerrière que leurs chants étaient consacrés. Dans ce dernier cas, ces chants offraient même une assez grande diversité et pouvaient se partager en plusieurs classes. Outre les chants d'attaque, qui ne devaient pas être sans analogie avec ce que nous appelons aujourd'hui marche vocale, puisqu'ils étaient destinés à pousser en avant sur l'ennemi les hordes belliqueuses, ils possédaient encore des chants de retraite et surtout des hymnes célébrant la victoire, *victricia carmina,* ainsi que les appelle Diodore (1). Nous allons voir quelques exemples de l'emploi de ces différents genres chez plusieurs nations.

Lorsque les Germains s'ébranlaient pour la charge, dit Tacite, ils entonnaient en chœur le bardit (*barditus* ou *barritus*) (2), et, de la manière plus ou moins vigoureuse dont cet hymne retentissait, ils présageaient le destin futur du combat.

(1) Diod. Sic., lib. v, cap. 212.

(2) « Ituri in prælia canunt. Sunt illis hæc quoque carmina quorum relatu, quem *bar-* « *ritum* vocant, accendunt animos futuræque pugnæ fortunam ipso cantu augurantur. »

(Tacit.; *in libello de Moribus.*)

Quelques auteurs ont prétendu que le mot *barritus* ou *barditus* ne s'appliquait qu'à la mélodie isolément prise, et, de même, le mot *bar* seulement aux paroles, c'est-à-dire au texte du poëme. Il est vrai que certains poëtes allemands du moyen âge et des temps antérieurs ont souvent employé cette dernière expression dans ce sens. En tout cas, pour en revenir aux anciens Germains, dont parle Tacite, leur façon de chanter était fort singulière. On nous apprend qu'ils s'attachaient à prendre un ton dur et à former un murmure confus en mettant leurs boucliers devant leur bouche, afin que la voix se grossît par la réflexion des sons. Ammien-Marcellin dit que ce murmure, d'abord faible et tranquille, augmentait pro-

Chez les Gaulois il y avait des bardes guerriers, ainsi que l'attestent Élien, Ammien-Marcellin (1), Festus (2), et Lucain dans cette belle apostrophe : « O vous qui envoyez à l'immortalité les noms et les âmes de ceux qui sont « morts vaillamment, bardes, vous avez fait entendre des chants nom- « breux (3). » Observons que l'emploi de ce dernier mot (*plurima*) permet de supposer que cette portion de la poésie martiale des barbes devait être considérable. Or, indépendamment de celle qui s'appliquait aux héros, il y en avait une aussi qui s'appliquait aux succès remportés, aux grandes victoires. Ces hymnes pompeux et solennels retentissaient après la bataille.

Cinquante ans avant la conquête de César, les chefs des tribus gauloises avaient coutume de réunir dans les festins une grande quantité de bardes, qui exaltaient leur valeur et dénombraient avec éloge leurs exploits belliqueux. Selon Posidonius, quand les chefs allaient à la guerre, ils menaient avec eux, et admettaient même à leur table, des bardes pour chanter leurs louanges au peuple et à tous ceux qui requerraient la faveur de les entendre redire en particulier (4). C'est ainsi que les monarques scandinaves avaient leurs scaldes attitrés. Saint Olaf en plaça quatre auprès de lui avant la bataille de Sticlarstadt, afin, leur dit-il, qu'ils pussent voir de près ce qu'ils auraient à chanter. L'histoire des Hongrois (5) nous apprend qu'au banquet royal d'Attila, le célèbre chef des Huns, l'Enckésius (celui qui présidait à la musique) était assis à la droite du trône, et que vers la

gressivement dans la chaleur du combat, et finissait comme un grand bruit semblable à celui des flots qui viennent se briser contre les rochers.

(1) Ammien-Marcellin, parlant des Gaules : « Per hæc loca hominibus paulatim exultis, « viguêre studia laudabilium doctrinarum inchoata per bardos et eubages et druidas. Et « bardi quidem, fortia virorum illustrium facta heroïcis composita versibus cum dulcibus « lyræ modulis cantitàrunt. » (Amm. Marcel., lib. XV.)

(2) Bardus, gallice cantor appelatur qui virorum fortium laudes canit. (Pomp. Fest., l. II.)

(3) « Vos quoque, qui fortes animas, belloque peremtas,
« Laudibus in longum, vates demittitis ævum,
« Plurima securi fudistis carmina, *bardi.* » (Luc., lib. I, v. 447 et suiv.)

(4) Posidonius, *ap. Athenaeum*, lib. IV, cap. 13. *De Cœna Celtarum.*

(5) Voyez aussi Priscus, *in hist. Gothor*; — et encore : *Carmen epicum*, sect. VI, *de prima expeditione Attilæ, regis Hunnorum in Gallias*, avec les remarques et annotations de Jonath. Fischer. Leipzig, 1780, in-4°.

fin du repas deux Gépides célébrèrent les hauts faits des preux de la nation, ainsi que les victoires d'Attila. Émue par ces chants guerriers et patriotiques, une partie de l'assemblée versait des larmes, tandis que l'autre, dominée par la fureur, demandait à marcher au combat.

L'un de ces chants commençait ainsi :

« Rappelons la mémoire des temps reculés; chantons l'émigration de « la Scythie par les Hongrois, nos ancêtres; célébrons leur force et leur « courage dans la guerre. »

Le bardisme régna de temps immémorial dans la Grande-Bretagne. Le sixième siècle fut l'âge d'or des bardes gallois. Au dixième siècle, le roi Hoel le Bon forma des coutumes du pays un corps de législation. Dans cette législation, on voit les bardes tenir une assez large place. A cette époque, il y avait une sorte de hiérarchie parmi les bardes, qui faisaient toujours partie de la petite cour des chefs; car à la table de ces derniers, où ils étaient admis, figuraient le barde domestique et le barde de la chaise, sorte de barde lauréat ou de chef des bardes, comme il y eut plus tard le roi des ménestrels (1).

(1) D'après un document authentique, la hiérarchie des bardes, dans les cours seigneuriales du pays de Galles, environ vers le douzième siècle, était établie de la manière suivante :

Huit ordres de musiciens.	Les quatre ordres gradés des bardes.	*Priv-vardd*, ordre primitif, barde inventeur ou chef des bardes. *Pos-vardd*, barde diplomatique ou barde moderne. *Arwydd-vardd*, barde généalogiste. *Prydydd neu Bardd Caw; a hwnw o drí rhyw; sew Telynawr; Crythawr; Datceiniad*, c'est-à-dire le poëte ou barde investi ; ordre qui admettait trois genres : le harpiste, le joueur de violon et le chanteur. Quant au barde appelé *Cadeirvardd* ou *Pencerdd*, c'est-à-dire barde de la chaise, ou barde en chef, il portait sur la poitrine un objet (*ariandlws*) d'or ou d'argent qui avait la forme d'une chaise, ou bien un bijou ayant celle d'une harpe, ce qui était tout à la fois une récompense de son mérite et la marque distinctive du grade de docteur en musique qui lui avait été conféré.
	Les quatre ordres non gradés ou ménestrels.	*The piper*, le flûtiste. *The juggler*, le jongleur. *The crowder that plays on the three stringed crwth*, le ménétrier qui joue sur le violon garni de trois cordes (c'est-à-dire, vraisemblablement, une sorte de rebec). *And the tabourer*, le joueur de tambour, ou plutôt de tambourin. Chacun de ces ménestrels recevait un penny, et devait jouer debout.

Cambrobrytannicæ cymræcæve linguæ institutiones, by Dr. John David Rhys, pages 146, 147 et 303.

Les bardes occupaient un poste élevé à la cour des princes, et les appointements du barde royal furent l'objet de lois spéciales; on y remarque entre autres les clauses suivantes: « Quand le barde royal ira piller avec « les soldats du roi, s'il chante devant eux, il aura le meilleur taureau du « butin, et au jour du combat il chantera la monarchie bretonne (1). »

Dans l'Armorique, il y eut aussi des bardes fameux. Dès le quatrième siècle, un grand nombre de bardes attachés aux familles cambriennes avaient quitté leur île à la suite de ces dernières, et étaient venus chercher avec elles sur le continent une nouvelle patrie. De ce nombre fut Taliesin, qui prit le nom de prince des bardes, des prophètes et des druides de l'Occident, puis encore Sulio et Hyvarnion. L'espoir de trouver un endroit où il pût exercer son art en pleine sécurité fut le principal motif qui paraît avoir déterminé Hyvarnion à émigrer en Armorique. « Comme il estoit, « dit Albert le Grand, parfaict musicien et compositeur de balets et chan- « sons, le roy, qui se délectoit à la musique, l'appointa en sa maison et « lui donna de grands gages. » Par suite de ces nombreuses émigrations, le génie des bardes de l'île de Bretagne s'unit à la muse d'Armorique. Les traces de cette fusion se retrouvent encore dans l'analogie de formes, de style, et parfois de langage, qui existe entre les chants bretons-armoricains et les chants gallois (2). Quand le christianisme se fut répandu dans les

(1) L'hymne bardique qu'il exécutait à cette occasion était un ancien chant en l'honneur de la monarchie bretonne, lequel s'appelait *Unbeniaeth Prydain*. La mélodie s'en est perdue. (Voyez le curieux et savant ouvrage d'Edward Jones, intitulé : *Musical and poetical relicks of the Welsh Bards, the fourth edition, with additions.* London, Richard Rees, 1825, 2 vol. gr. in-4° ; ainsi que le recueil des lois du pays de Galles, *Leges Wallicæ*, translatées en latin par le docteur Wotton et Moses Williams. Folio. Londres, 1730.)

(2) Quelques-uns même restèrent communs aux deux peuples, aux Armoricains et aux Gallois. M. de Saint-Pern Couëlan, décrivant le combat de Saint-Cast, livré en 1758, raconte un événement singulier qui en est la meilleure preuve ; laissons parler l'historien : « Une compagnie de Bas-Bretons des environs de Trégnier et de Saint-Pol de Léon, dit le « petit-fils d'un témoin oculaire, marchait pour combattre un détachement de montagnards « gallois de l'armée anglaise qui s'avançait, à quelque distance du lieu du combat, en chan- « tant un air, quand tout à coup les Bretons de l'armée française s'arrêtèrent stupéfaits : « cet air était un de ceux qui tous les jours retentissaient dans les bruyères de la Bretagne. « Électrisés par des accents qui parlaient à leur cœur, ils cédèrent à l'enthousiasme et en- « tonnèrent le refrain patriotique. Les Gallois à leur tour restèrent immobiles. Les officiers

Gaules, quelques bardes, abandonnant le druidisme, embrassèrent la foi nouvelle, mais beaucoup d'autres restèrent fidèles à leur croyance. Les enfants de l'Armorique, élevés par ceux-ci dans les principes de l'ancien dogme, marchaient au combat en invoquant le dieu Soleil, ou dansaient au retour en son honneur la chanson du glaive, *roi de la bataille*, couronné par l'arc-en-ciel, chanson farouche où les guerriers s'écriaient :

Sang et vin et danse, à toi, soleil! sang et vin et danse.
Et danse et chant, chant et bataille; et danse et chant;
Danse du glaive, en cercle; danse du glaive.
Chant du glaive bleu qui aime le meurtre, chant du glaive bleu.
Bataille où le glaive sauvage est roi; bataille du glaive sauvage.
O glaive! ô grand roi du champ de bataille! ô glaive! ô grand roi!
Que l'arc-en-ciel brille à ton front! que l'arc-en-ciel brille!

O feu! ô feu! ô acier! ô acier! ô feu! ô feu! ô acier et feu! ô chêne! ô chêne! ô terre! ô flots! ô flots! ô terre et chêne (1)!

Kian, surnommé Gwenc'hlan ou *race pure*, né en Armorique, au com-

« des deux troupes commandèrent le feu; mais c'était dans la même langue, et leurs soldats « semblaient pétrifiés. Cette hésitation ne dura pourtant qu'un moment; l'émotion l'emporte « bientôt sur la discipline : les armes tombèrent des mains, et les descendants des vieux « Celtes renouèrent sur le champ de bataille les liens de fraternité qui unissaient jadis leurs « pères. » « Sans garantir ce fait, ajoute M. de Saint-Pern, nous déclarons qu'il nous a été raconté par plusieurs personnes dont l'opinion peut faire autorité, et qu'il est traditionnel dans le pays. » (*Combat de Saint-Cast,* par M. de Saint-Pern Couëland (1836), p. 51 et 52.)

(1) Ceci n'est que la seconde partie de la chanson intitulée : *Le vin des Gaulois et la danse de l'épée*, laquelle forme le numéro VII du recueil des chansons populaires de la Bretagne. M. Hersart de la Villemarqué, dans ce bel ouvrage, l'a fait précéder d'un argument ainsi conçu : « On sait qu'au sixième siècle les Bretons faisaient souvent des courses sur le terri- « toire de leurs voisins soumis à la domination des Franks, qu'ils appelaient du nom géné- « ral de Gaulois. Ces expéditions, entreprises le plus souvent par la nécessité de défendre « leur indépendance, l'étaient aussi quelquefois par le désir de s'approvisionner chez l'en- « nemi de ce qui leur manquait en Bretagne, principalement de vins. Aussitôt que venait « l'automne, dit Grégoire de Tours, ils partaient, suivis de chariots et munis d'instruments « de guerre et d'agriculture pour la vendange armée. Les raisins étaient-ils encore sur pied, « ils les cueillaient eux-mêmes; le vin était-il fait, ils l'emportaient. S'ils étaient trop pressés « ou surpris par les Franks, ils le buvaient sur place; puis, emmenant captifs les vendan- « geurs, ils regagnaient joyeusement leurs bois et leurs marais. » La Chanson du vin des

mencement du cinquième siècle, fut l'un de ces bardes rebelles au joug de la foi nouvelle. Taliesin, qui dans sa jeunesse le connut, dit qu'il composa, en l'honneur des guerriers de sa patrie, de nombreux chants d'éloges (1).

Les Bretons modernes n'ont pas oublié les traditions de leurs ancêtres, et, aux jours les plus néfastes, ils ont encore entonné, comme cri de guerre et en signe de ralliement, ces vieux bardits que le temps a respectés, et que le sentiment de la nationalité bretonne a fait passer de génération en génération dans la mémoire de tous.

Pendant près de quatre siècles, et lors même que le christianisme eut fait disparaître les druides, l'institut des bardes en Angleterre continua de subsister avec honneur.

Dans ces temps, il n'était point rare de voir cumuler les fonctions de barde et celles de guerrier. Plusieurs chefs gallois ont revêtu ce double caractère. Owen, qui vivait en 1160, vante ses exploits et ceux de ses compagnons; en un mot, les princes devaient être poëtes et musiciens, et savoir moduler leurs chants au son de la harpe.

Gaulois a été composée, selon l'illustre auteur des *Récits mérovingiens*, au retour d'une de ces expéditions. De pareilles vendanges, faites par surprise et à main armée sur un territoire ennemi, ne pouvaient manquer d'amener fréquemment des scènes de carnage, et plus d'une fois le généreux sang de la grappe, comme l'appelle si poétiquement George Sand, a dû couler sur le sol gaulois, mêlé à celui de l'homme; c'est ce que font entendre les vers de la première partie du chant bardique :

Vin et sang mêlés coulent; vin et sang coulent;
Vin blanc et sang rouge, et sang gras, vin blanc et sang rouge.
Sang rouge et vin blanc, une rivière! sang rouge et vin blanc.
C'est le sang des Gaulois qui coule; le sang des Gaulois.
J'ai bu sang et vin dans la mêlée terrible, j'ai bu sang et vin.
Vin et sang nourrissent qui en boit; vin et sang nourrissent.

(Voy. les *Chants populaires de la Bretagne*, recueillis et publiés, avec une traduction française, des arguments, des notes et les mélodies originales, par Th. Hersart de la Villemarqué, quatrième édition, 2 vol. Paris, Frank, 1846.)

(1) Gwenc'hlan le barde se montre tout à la fois dans ses vers devin et astrologue, agriculteur et guerrier. Le recueil de ses chants, qui s'est perdu, était un recueil de prophéties. Au reste, les poésies d'un grand nombre de bardes contenaient des prédictions. On sait de quelle réputation populaire a joui, dans le moyen âge, le druide ou barde Merlin, surnommé l'*Enchanteur*, qu'on disait avoir été à la fois devin et magicien.

Nous avons dit que les bardes n'avaient pas seulement pour but d'enflammer les combattants par leurs exhortations belliqueuses, mais qu'ils parvenaient souvent à remplir leur mission d'une manière plus pacifique. Deux armées ennemies se trouvaient-elles en présence, au moment où elles se disposaient pour l'attaque, les bardes se plaçaient entre elles, préludaient mélodieusement et faisaient entendre des paroles de paix et de réconciliation; de telle sorte que les armées se séparaient sans combattre, laissant à ces éloquents médiateurs le soin de cimenter la paix par des traités (1). Tels on vit une fois les bardes des Goths, vêtus de robes blanches et tenant leurs instruments à cordes, s'avancer à l'encontre de Philippe de Macédoine, afin de conclure avec lui la paix. Pour toucher leurs ennemis et prévenir les horreurs de la guerre, les Gètes employaient la douce mélodie de la cithare (2). De mélodieux accords devenaient ainsi le symbole de la paix et de l'union, et ce touchant usage, qui suppose chez les peuples qui l'ont adopté une délicatesse de sentiments qu'on a bien de la peine à faire accorder avec ce titre de barbares dont les anciens se plaisaient à les gratifier, continua de subsister longtemps encore après l'abolition du druidisme. Ce fut même là une des coutumes que léguèrent les bardes à leurs successeurs, les *ménestrels*. En effet, comme nous le verrons bientôt, ces derniers faisaient souvent l'office de *messagers*, et devenaient à l'étranger les interprètes des intentions pacifiques ou amicales de leur souverain.

Il est reconnu qu'en Irlande les bardes s'employaient presque toujours pour séparer les combattants. En Écosse, ils intervenaient également dans ce but, mais quelquefois aussi dans le but contraire. Fergus, qui vivait au troisième siècle, et qui de même qu'Ossian, suivant quelques auteurs, devait le jour à Fingal, cet autre barde fameux, appliquait surtout les ressources de son génie à ranimer la valeur et l'audace des guerriers. A la

(1) « Quant aux bardes, ils chantoient, au son de la lyre ou autre instrument de musique, « les faits des vaillants hommes, mis en vers héroïques, et donnèrent telle autorité à la « poésie, qu'aucuns poëtes, se mettant entre deux armées, maintes fois appaisèrent la fureur « des gens d'armes prêts à choquer. » (Fauchet, *Antiquit. gauloises*, liv. 1, ch. 4.)

(2) « Getharum leges sunt, cythara pulsare legatos cum ad hostem mittuntur. » (Ath., c. 14.)

bataille de Féatry, Ossian, ayant engagé un combat singulier, commençait à plier sous les efforts de son adversaire. Fergus l'aperçut des hauteurs où il était placé; il lui adressa des chants qu'Ossian entendit, et qui lui rendirent le courage et la victoire.

L'épisode suivant, se rattachant à l'histoire des bardes irlandais, trouve ici naturellement sa place. L'adversaire le plus puissant de Henri IV en Irlande, était *Mac-Murrogh*, appelé aussi O'Cavanagh, et descendant des anciens rois de Leicester. Ce prince nous est dépeint comme un homme de belle taille, actif, fort et brave, si brave même, qu'il parvint à résister aux forces de Henri pendant trente années de guerre et dans plus de cinquante batailles. La trahison pouvait seule triompher d'un homme si redoutable; en 1395, un complot fut ourdi contre ses jours. Voici comment ce fait est rapporté dans l'*Irlande*, de Taaffe :

Des seigneurs invitèrent *Mac-Murrogh* à un banquet où ils vinrent en secret tout armés. Mac-Murrogh s'y rendit de son côté sans autre escorte qu'un barde et un serviteur. Après le festin, ce barde, assis près d'une fenêtre, fit entendre un concert doux et mélodieux pour réjouir l'assemblée; mais soudain, et sans que rien en apparence parût motiver ce caprice, il changea sa mélodie en *rosg catha*, c'est-à-dire en chant de guerre. Mac-Murrogh l'interrompit pour le blâmer de ce changement, et lui ordonna de jouer des airs de fête; mais le barde, comme s'il n'eût pas entendu ces paroles, reprit son chant de guerre. Mac-Murrogh, surpris et indigné d'une telle désobéissance, se leva de table, et dans sa colère il allait se porter à quelque excès envers le fidèle musicien, quand il s'aperçut que le castel était de toutes parts entouré de soldats. Éclairé dès lors sur le sens de l'avertissement mystérieux qui lui avait été donné d'une manière si ingénieuse, il vit le danger qui le menaçait, et, tirant son épée, se disposa à vendre chèrement sa vie. Aussitôt l'effroi se répand parmi les convives. Aucun d'eux n'ose attaquer un guerrier d'une vigueur si extraordinaire, et tous lui laissent le passage libre. Mac-Murrogh met à profit ce mouvement de stupeur: il parvient même à se frayer un chemin au milieu des soldats, d'un bond saute sur son coursier, et en dépit de leurs efforts se trouve bientôt hors de toute atteinte.

Ainsi qu'on a pu le voir par les citations précédentes, les bardes s'accompagnaient ordinairement d'un instrument qui était soit la harpe ou la

rote, *chrota britanna* (crwth) (1) (voyez les instruments de la pl. V), principalement usitées dans l'île des Bretons, soit la lyre ou la cithare, qu'on employait plus particulièrement dans les Gaules, et surtout en Italie. Il y avait trois choses qu'on ne pouvait saisir chez un homme libre du pays de Galles : son cheval, sa harpe et son épée. Quant à la harpe du chef des bardes, selon la loi des ripuaires, elle valait cent deniers, autant que celle du roi; car alors cet instrument, en Irlande, comme dans le pays de Galles, faisait partie des insignes de la cité royale.

Les chants inspirés des bardes, accompagnés au son de la harpe ou de la lyre, telle fut sans doute pendant de longues années à peu près la seule musique en usage parmi les guerriers, et c'est ici que semble se perdre toute trace de signaux régulièrement transmis et déterminés au moyen des instruments qu'employaient les Romains. Il est cependant probable que certaines nations, à l'exemple des Galates, ces anciens Gaulois de l'Asie Mineure qui se servaient de trompettes, auront connu primitivement l'usage de ce genre d'instruments, et principalement de ceux qu'on faisait avec des cornes d'animaux sauvages, ou bien, dans une autre hypothèse,

(1) La *chrota britanna*, ainsi que l'appelle Fortunatus (*Venant. Fortunat.*, lib. VII), nommée *crwth* dans l'idiome breton, et en français *rote*, était de deux espèces : la première, qui avait six cordes, se voyait, ainsi que la harpe, entre les mains des bardes gradés; l'autre, qui n'avait que trois cordes, était jouée par un des bardes non gradés, c'est-à-dire pris dans la classe inférieure des bardes, laquelle comprenait, comme on l'a vu par le document rapporté page 56, outre le joueur de rébec ou de crwth trithant (crwth à trois cordes), le joueur de flûte, le joueur de tambour et enfin le bouffon. C'est de cette classe inférieure des bardes que sont venus les ménétriers et les jongleurs, dont la profession fut très-décriée dans la suite, autant à cause de leur ignorance que de leurs mauvaises mœurs. Il y a eu cependant en dernier lieu un roi des ménétriers, de même qu'il y eut primitivement un chef des bardes, puis un roi des ménestrels. Deux chartes de la fin du quatorzième siècle (1392) font mention d'un Jehan Portevin, roi des ménétriers du royaume de France, et de ses compagnons, qui reçurent le prix des *esbatements* qu'ils firent en l'hôtel du duc d'Orléans, devant le roi et les ducs de Berry et de Bourgogne. Pour en revenir à l'espèce de violon appelé *chrota britanna*, nous voyons Marie de France regarder cet instrument comme aussi usité que la harpe pour accompagner les lais ou chansons :

Fu Gugemer le lai trovez
Que hom dist en harpe et en rote. (*Poésies*, tom. I.)

qu'ils auront emprunté à une certaine époque cet usage aux Romains (1). Mais rien ne fait connaître au juste comment ils en réglaient l'application pour le service de leur armée. Ce point est fort difficile à éclaircir, et on doit également concevoir qu'il est à peu près impossible de préciser avec certitude la nature des instruments dont se servaient originairement les différents peuples qui vinrent s'établir dans les Gaules et dans d'autres parties de l'Europe.

Pour ce qui regarde les Franks, nos ancêtres, Fauchet nous dit qu'en 417 Pharamond fut proclamé à la tête de son armée au son de tous les instruments militaires. De quelle espèce étaient ces instruments? Fauchet ne détermine rien à cet égard. On doit présumer, en tout cas, qu'ils ne pouvaient être ni très-nombreux ni très-variés, puisque, vers la fin du cinquième siècle, Clovis pria instamment, par lettres, Théodoric, roi des Goths en Italie, de lui envoyer le meilleur musicien et joueur d'instruments de ses États; demande à laquelle Théodoric s'empressa de satisfaire en chargeant son ministre, le patricien Boëce, renommé par ses connaissances musicales, de choisir lui-même ce musicien, qui, peu de temps après la bataille de Tolbiac, vint en France, à la cour de Clovis, avec les ambassadeurs chargés par le roi des Goths de féliciter le monarque frank du brillant succès de ses armes. Cassiodore nous a conservé la lettre que Théodoric adressa en cette circonstance à Clovis; on y remarque ce passage, relatif à l'envoi du citharède : « Nous vous avons aussi envoyé, dit Théodoric, pour réjouir la gloire de votre puissance, un citharède habile dans son art, et qui joint à son chant les sons harmonieux d'un instrument. Nous pensons que vous l'accueillerez avec d'autant plus de plaisir que vous avez paru le désirer vivement (2). »

(1) Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quæ horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum inflatæ. (Diod. Sic., lib. v, cap. 30.)

(2) Ludovico regi Francorum Theodorus rex.

« .... Citharædum etiam, arte sua doctum, pariter destinavimus expe-
« titum, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestræ potestatis oblectet.
« Quem ideo fore credimus gratum quia ad vos eum judicastis magno opere dirigendum.»

(Cassiod., *Varor.*, lib. II, 41.)

« A la venue de ce musicien, joueur d'instruments, dit Guillaume du Peyrat, les prêtres et chantres, domestiques de Clovis Ier, se façonnèrent et apprirent à chanter plus douce-

Ce fut dans des circonstances toutes différentes que l'infortuné Gélimer, roi des Vandales, après avoir perdu, l'an 534, une bataille contre Bélisaire, et s'être allé réfugier sur une montagne, adressa une demande analogue au général vainqueur, le priant de lui envoyer un pain pour l'empêcher de mourir de faim, une éponge pour essuyer ses larmes, et un instrument de musique pour le consoler dans sa douleur.

Au reste, à cette époque l'Italie était assez riche en instrumentistes. Au temps de Fortunatus (cinquième siècle), dit un chroniqueur, tous les instruments les plus ordinaires des Romains étaient usités, à savoir : la *tuba*, la *cymbala*, la *fistula*, *tympana*, etc. Cependant il est bon de remarquer que, dans les premiers siècles du christianisme, l'usage des instruments à cordes semble avoir généralement prévalu sur celui des instruments à vent. Le désordre qui s'introduisit alors dans les milices fit probablement disparaître, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, toute trace des signaux et autres artifices qui s'appliquent surtout aux évolutions et à la tactique de troupes régulièrement organisées. Mais du moment que la cavalerie devint l'arme la plus ordinaire, pour ne pas dire la seule usitée, il est permis de croire que la trompette, sous ses diverses formes, fut adoptée de nouveau comme son attribut spécial et pour son service particulier. La chevalerie française avait des clairons qui appelaient aux armes, sonnaient la cavalguète (*cavalcata*) et annonçaient le combat. Le cor des nains, si fréquemment cité dans les vieux romans et les vieux fabliaux, repose sur des traditions fondées. L'oliphant (1), ou trompe des chevaliers,

« ment et plus agréablement qu'on ne faisoit d'ordinaire dans les Gaules, et ayant appris à « jouer des instruments de musique, ce grand monarque s'en servit depuis dans son service « divin ; ce qui a continué sous ses successeurs et jusqu'au déclin de sa lignée, que la musique a toujours été en usage à la cour de nos premiers rois. »

(Guillaume du Peyrat, *Hist. ecclésiastique de la cour*, ou *Antiquitez et recherches de la chapelle et oratoire du roi de France, depuis Clovis Ier jusques à nostre temps.* Paris, 1645, l. I, p. 148.)

(1) Les cors ou cornets furent primitivement de simples cornes de buffles creusées; ceux qui étaient d'ivoire s'appelaient *oliphant*, ou, comme on le trouve souvent écrit, *olifan*. Il y avait aussi des espèces de cors ou cornes à boire, richement ornées et garnies d'argent, dont on se servait dans les festins, soit pour porter des santés en l'honneur des preux, soit pour fêter l'heureuse issue d'un combat, soit enfin pour souhaiter des victoires nouvelles. Ces

leur servait à *hucher* (1) *leurs chiens et à les appeler à la rescousse* (2), *comme le faisait Rolant à Roncevaux.* On connaît la fin mémorable de cet illustre guerrier. Serré de près dans cette bataille par les ennemis, et se voyant sur le point de tomber en leur pouvoir, il sonna du cor avec tant de force pour appeler du secours, qu'il se rompit les veines du cou (3).

sortes de vases, qui n'appartenaient qu'aux braves de la nation et qui leur étaient spécialement propres, étaient faits de cornes d'*urus* ou de taureaux sauvages. Le Gaulois qui avait été assez heureux pour tuer un de ces animaux en prenait les cornes, qu'il gardait, dit César, comme le monument de sa valeur et de son intrépidité. Il les ornait d'anneaux d'or et d'argent, les étalait chez lui en parade, et y faisait boire ses convives à la ronde lorsqu'il donnait un festin. Ces cornes étaient quelquefois si grosses et si longues, qu'elles pouvaient tenir jusqu'à trois pintes. Cet usage se conserva en France bien des siècles après que les urus y eurent été détruits. Guillaume de Poitiers, décrivant une cour plénière que Guillaume le Conquérant tint à Fécamp aux fêtes de Pâques, nous représente ce prince ayant sur sa table des vases d'or et d'argent, et *buvant dans des cornes qui, à leurs deux extrémités, étaient ornées des mêmes métaux.* (Voy. César, au chap. 4 de ses *Commentaires*, et Mézeray, *Histoire de France avant Clovis.*) Nous aurons plus tard occasion de revenir sur les cornes à boire, quand nous parlerons spécialement des Anglais.

(1) *Hucher,* vieux mot français qui signifie appeler. « De là vient *huchet,* dit Ronsard. Un *huchet,* c'est un cornet duquel on appelle les chiens à la chasse. »

(2) *Rescousse,* vieux mot français qui signifie délivrance. *Rescous* veut dire délivré. On disait *appeler à la rescousse*, comme nous dirions *appeler au secours.*

(3) Ce déplorable événement de la défaite de Roland à Roncevaux est décrit d'une manière touchante dans l'un des plus anciens poëmes du moyen âge, *la chanson de Roland*, qui fut composée, selon toute probabilité, au commencement du douzième siècle. (Voyez, page 72, la note relative à la *chanson de Roland.*)

Li quens Rolans, par peine et par ahans,
Par grant dulor, sunet son olifan.
Par mi la buche en salt fors li clers sancs,
De sun cervel li temple en est rumpant.
Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant;
Karles l'entend, ki est as pors passant.
Naismes li duc l'oïd, si l'escultent li Franc.
Ce dist li reis : Jo oï le corn Rolant!.....
Unc ne l'sunast, se ne fust cumbatant.
Guenes respunt : De bataille est-il nient.
Ja estes vielze e fluris e blancs;
Par tels paroles vus ressemblez enfant.
Asez savez le grant orgoill Rollant.

Le comte Roland, avec peine, fatigue et grande douleur, sonne son cor d'ivoire. Le sang clair lui en sort parmi la bouche, et la tempe de son cerveau s'en éclate.

Le son du cor porte bien loin (*). Charles l'entend, qui passe à cette heure les portes du défilé, le duc Naimes aussi. Les Français l'écoutent, et le roi dit : J'entends le cor de Roland; il n'en sonne jamais que pendant le combat. Ganes répond : Il n'est pas question de combat. Vous êtes déjà vieux, blanc et fleuri; vous parlez comme un enfant. Vous

(*) Il est dit, dans une autre stance, que l'avant-garde l'entendit de trente lieues.

Vers cette époque, les instruments des fantassins (si peu nombreux que fussent ces derniers) étaient également du genre des trompes et trompettes.

Quelquefois les ménestrels, ces nouveaux bardes des peuples convertis au christianisme, à l'exemple de leurs prédécesseurs les bardes du culte druidique, suivaient les armées à la guerre et se montraient dans les camps; mais il est plus ordinaire de les voir figurer dans les fêtes et dans les cours solennelles tenues par des chefs ou des souverains. La guerre et l'amour formaient le thème principal sur lequel ils aimaient à s'exercer et à composer leurs poésies, qu'ils chantaient en s'accompagnant parfois d'un instrument (1). L'Allemagne avait ses maîtres chanteurs, *meistersinger*, parmi

Ço est merveille que Deus le soefret tant!
Pur un sul levre vat tute jur sunant;
Devant ses pers ore vait il gabant.
Car chevalcez, pur qu'alez arrestant?
(*Chanson de Rolant*, st. 132.)

connaissez du reste l'orgueil démesuré de Roland. C'est merveille que Dieu le souffre si longtemps! Pour un seul lièvre il va corner tout un jour. A cette heure, il s'amuse avec ses pairs. Chevauchez toujours; pourquoi vous arrêtez-vous?

(Voyez, sur la *chanson de Roland*, les savantes remarques littéraires et philologiques de M. F. Genin, dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Des variations du langage français depuis le douzième siècle*. Paris, 1845.)

(1) Cet instrument fut, dans le moyen âge, ou le rébec, ou la harpe, ou la vielle, ou la viole. Les ménestrels jouaient aussi de divers autres instruments, ainsi que l'indiquent certains passages des anciens poëtes et écrivains. Il en était de même des ménétriers, dont le nom, par la suite, a servi plus particulièrement à désigner un joueur de violon, signification que le mot a gardée de nos jours, mais qui est prise en mauvaise part. « Lorsque nos « vieux romans, comme Perceforêt, dit le Duchat, parlent de ménétriers qui devaient jouer « de leurs instruments à quelque fête, ils les considèrent, non comme étant tous d'un seul « métier, comme violons ou harpeurs, mais comme devant jouer chacun de l'instrument dont « il faisait métier en son particulier. » Dans Froissart, il est souvent fait mention de ménestrels et de ménétriers. On lit, vol. III, ch. 39 : *Et y eut là grand foison de ménestriers qui firent bien leur mestier.* Il y a cependant des auteurs qui, dans quelques passages, semblent vouloir établir une distinction. Guillaume de Loris, au *Roman de la Rose*, dit :

Là veissies fluteours,
Menestrels et jugleours.

Il est encore parlé des ménétriers dans le roman du *Petit Saintré*, chap. 34 : *Partirent tout premier les tabours ; et après les ménétriers venoient plusieurs seigneurs.* Puis encore dans une infinité d'autres.

Ce titre de ménestrels ou de ménétriers était connu en France dès le huitième siècle. Le maître de la chapelle du roi Pepin, père de Charlemagne, s'appelait *ménestrel* ou *minstrel*.

lesquels ont figuré des empereurs, des rois, des princes, des ducs, des margraves, ainsi que de nobles et puissants chevaliers.

Dans les douzième et treizième siècles, et particulièrement sous le règne de Barberousse, ces chanteurs-ménestrels jouissaient de la plus grande faveur. En Angleterre, ils n'étaient pas moins estimés (1). Le roi Alfred le Grand, aussi bon poëte qu'habile musicien, ne dédaigna point de se

Quand les troupes de musiciens n'eurent plus de chefs, il y eut des associations de chanteurs, de jongleurs et de ménétriers, qui partageaient à part égale les gains qu'ils pouvaient faire. Cette association ne tarda pas à dégénérer, et bientôt ces trois professions, si estimées dans l'origine, descendirent au niveau de celle des charlatans, des bateleurs et des baladins.

(1) Le roi des ménestrels jouissait, en Angleterre, de certaines prérogatives, et avait le droit d'exercer une juridiction sur les musiciens de différents districts ou comtés. Il en pouvait prendre à son service, et pouvait avoir aussi des officiers de différents grades. Sous le règne d'Édouard VI, nous voyons figurer un sergent du roi des ménestrels, dont la charge, qui avait un caractère pour ainsi dire confidentiel, lui donnait accès auprès du roi à toute heure et en toute circonstance. (Warton's *History of English Poetry*, vol. II.) Ces prérogatives accordées au roi des ménestrels datent du treizième siècle, et on leur assigne une origine assez curieuse. En 1214, Ranulph Bowen Blaendaval ou Blundeville, sixième comte de Chester, qui passe pour avoir entrepris plusieurs expéditions contre Llewelyn ab Jorwerth, prince de Galles, ayant eu une nouvelle rencontre avec ce prince, et voyant qu'il lui était impossible de lui résister, courut se réfugier dans le château de Rhuddlan. Llewelyn l'y assiégea. Dans sa détresse, le comte de Chester se hâta d'envoyer secrètement un exprès à son général, Roger Lacy, constable de Chester, pour lui faire connaître la position critique dans laquelle il se trouvait, et pour réclamer de lui les plus prompts secours. L'envoyé trouva Roger à Chester, tandis qu'on s'y livrait au plaisir et aux réjouissances, à l'occasion de la foire de la mi-été. Dans un cas aussi urgent, et vu l'imminence du danger qui menaçait le comte de Chester, son général ne crut pas devoir mieux faire que de se mettre immédiatement en marche avec une troupe nombreuse et bruyante, composée de musiciens, de joueurs d'instruments; bref, de tous les gens qu'il avait pu rassembler et que la fête avait attirés à Chester. A l'approche de cette foule tumultueuse, la crainte s'empara du prince de Galles, et il leva le siége avec précipitation. Ranulph effectua dès lors en triomphe sa sortie de Rhuddlan, et, dans l'effusion de sa reconnaissance, pour récompenser Lacy, lui conféra un privilége exclusif, pouvant s'étendre à toutes les professions exercées par les gens de sa troupe. En vertu de ce droit, John Lacy, fils du constable, accorda à Hugh-Dutton et à ses descendants la prérogative des ménestrels, le fils de Dutton passant pour s'être trouvé à la tête de cette bande de ménestrels.

(Lhwyd's *History of Wales, by Davydd Powel;* et Walter, *Heming's chronicle*, ch. 35.)

faire passer pour un simple ménestrel; il se rendit en cette qualité dans le camp des Danois, qui avaient pris possession de son royaume, afin de divertir les soldats par le son de sa harpe, et de parvenir ainsi à connaître, sans leur inspirer aucune défiance, et leur position et leur nombre. Ce moyen lui réussit en effet, car il lui permit de les attaquer avec un grand avantage et d'en délivrer son pays (1).

Au dixième siècle, Anlaf, qui envahit le nord de l'Angleterre à la tête d'une nombreuse armée de Danois, ne sut pas tirer, pour son compte, un aussi bon parti du même stratagème. En effet, ayant résolu d'explorer la situation du camp des Anglais et de chercher à connaître l'état de leur armée avant d'engager le combat, il se déguisa en ménestrel et parvint jusqu'à la tente du roi Athelstan, lequel dînait alors avec ses officiers. Là, il se mit à faire résonner les mélodieux accords de sa harpe, qui plurent tant aux convives, qu'on ne fit point difficulté de l'admettre dans l'intérieur même de la tente. Quand le festin fut terminé, on renvoya le ménestrel muni d'une bonne récompense; mais Anlaf, dédaignant d'emporter la somme qui venait de lui être offerte, l'enfouit sous terre. Un soldat, qui avait servi sous ses ordres, témoin de cette singulière action, en conçut des doutes qui furent bientôt éclaircis, car il reconnut que le faux ménestrel n'était autre qu'Anlaf. Il courut sur-le-champ faire part de cette découverte à Athelstan, qui manifesta un vif regret de n'avoir pas reçu cet avis au moment où son ennemi était encore en son pouvoir, mais qui en profita néanmoins pour faire face au danger dont il se voyait menacé, si bien que le jour suivant il se vengea d'Anlaf en remportant la victoire (2).

Longtemps après, l'Angleterre compta parmi ses souverains un habile musicien de plus : ce fut Richard Ier, dit Richard Cœur de Lion. Il composait et jouait de la harpe avec une égale habileté; mais ce qui a surtout contribué à rendre son souvenir populaire, c'est le dévouement de Blondel, son fidèle serviteur, son ménestrel favori, qui, par une ruse dont la musique fit tous les frais, eut le bonheur de délivrer son maître, alors qu'il languissait dans une dure captivité comme prisonnier de Léopold d'Autriche. Il est inutile de rapporter ici en détail cette anecdote, le charmant opéra

(1) Spelman's *Life of Alfred.*

(2) Carte's *History of England,* vol. 1, p. 322.

de Grétry, dont elle a fourni le sujet, et que d'augustes sympathies ont dernièrement fait remettre à la scène, ayant contribué à en perpétuer le souvenir parmi nous (1).

Lorsque Waldemar marcha contre Suénon III, roi de Danemark, entre les deux armées on remarquait, monté sur un superbe coursier, un mé-

(1) Blondel, le ménestrel de Richard, était un gentilhomme né près d'Artois. Quand ce dévoué serviteur sut le malheur de son maître, il jura en lui-même, *cuis afferma en soi*, dit une chronique anonyme, contenue dans un manuscrit de la Sorbonne du treizième siècle (n° 454), *qu'il querroit son signor par toutes terres, tant qu'il l'averoit trové, u qu'il en orroit novieles*. Bien que le moyen employé par Blondel soit connu du lecteur, nous ne pouvons résister au désir de mettre sous ses yeux un extrait de la chronique, pensant que cette citation, qui justifie l'exactitude historique d'une des situations les plus intéressantes de la pièce de Grétry, ne sera pas lue par lui sans intérêt. Blondel s'était donc mis à parcourir l'Allemagne dans l'espoir de retrouver les traces de son maître, lorsqu'il arriva un jour *par aventure* à Dürenstein, devant un manoir où gémissait, disait-on, un illustre captif; ce que lui confirmèrent les paroles de son hôtesse : « Quant Blondiaus entends ces paroles, si fust « merveilles liés, et li sembla en son cuer que il avoit trouvé cou que il queroit; mais « ains n'en fist semblant al otesse. La nuit dormi et fut à aise; et quant il oi le yvaire corner le jour, si se leva et ala al église proiier Dieu que il li y aidast, et puis vint au castiel, « et s'acointa al castelain de luiens, et dit que il estoit ménestreus de viiele, et volontiers « demouroit avec lui s'il li plaisoit. Li castelain estoit jouenes chevaliers et jolis, et dist que il « le retenroit volontiers. Adont fut liés Blondians, et ala querre sa viielle et ses estrumens, « et tant servi li castelain, qu'il fut moult bien de laiens et de toute la maisnie, et moult plot « ses siervices. Ensi demoura laiens tout l'ivier, onkes ne pot savoir ki lis prisons estoit. Et tant « qu'il aloit un jour es fiestes de Paskes par le gardien qui estoit lès la tour, et regarda entour « savoir se par aventure paroit veoir la prison. Ensi, come il estoit en celle pensée, li rois « regarde et vie Blondiel, et pensa comment il se feroit a lui connoistre, et li souvint d'une « canchon que ils avoient fait entre aus deux que nus ne savoit fors que il roi. Si commencha haut et clerement a canter le premier vier; car il cantoit très bien. Et quant Blondiaus l'oi, si sot certainement que c'estoit ses sires, li ot son cuer le plus grant joie qu'il « ot onkes, mais a nul jour, et se parti maintenant dou vergier, et entra en sa cambre où « il gisoit, et prist sa viiele et commencha a vieler une note, et en vielant se delitoit de « son signor qu'il avoit trové. » Blondel alla ensuite vers le chastelain et lui dit : « Beau sire, « je m'en irai volontiers en mon pays. » Le chevalier *ly octroya son congié*, et le fidèle ami de Richard revint en Angleterre annoncer qu'il avait retrouvé son souverain. — Mills (*Additional notes of the history of Crusades*) cite les deux couplets de la chanson de Richard, laquelle est en langue romane. Quant à la mélodie, on ne sait pas d'une manière précise si elle existe; quelques-uns ont prétendu que cet air du roi anglais avait dû servir à Grétry pour la composition d'une *fièvre brûlante;* mais jusqu'ici on n'a pu fournir des preuves cer-

nestrel, qui flétrissait dans ses chants l'infâme conduite de Suénon, et rappelait l'attentat dont celui-ci s'était rendu coupable, quand, au mépris du droit des gens, il assassina Kanut au milieu d'un festin, et fut au moment de faire subir le même sort à Waldemar, si ce dernier n'avait cherché son salut dans la fuite. Les soldats, animés par cette exhortation à la vengeance, s'élancèrent avec rage contre l'ennemi, qu'ils culbutèrent, et Suénon perdit dans cette bataille la couronne et la vie.

Ainsi qu'en fait foi un ancien cérémonial, que du Cange a rapporté en entier dans son Glossaire, les ménestrels jouaient un rôle important dans la création des chevaliers, faite en temps de paix, suivant la coutume d'Angleterre. C'étaient eux qui accompagnaient les chevaliers envoyés par le roi, avec les écuyers gouverneurs, à l'écuyer postulant avant la cérémonie du bain; ces ménestrels, dit l'antique cérémonial, *vont par devant les chevaliers, chantans, dansans, et esbatans jusques à l'huys de la chambre dudit escuyer;* après la cérémonie du bain, *les escuyers esbatans et dansans,* ajoute plus loin le même cérémonial, *seront admenez par devant l'escuyer avec les ménestrels faisant leurs mélodies jusques à la chapelle.* En somme, les ménestrels, la veille de l'investiture, se retrouvent toujours auprès de l'écuyer à chaque nouvelle cérémonie préparatoire, et le lendemain, quand le roi a donné l'accolade au candidat, en lui disant : *Soyez bon chevalier,* nous les voyons accompagner une dernière fois jusqu'à sa chambre le nouveau membre élu (1).

taines à l'appui de cette assertion. Voici les deux couplets de la chanson de Richard, cités par Mills :

I.

Domna vostra beautas
Elas belas faisos
Els bels oils amoros
Els gens cors bien taillats,
Dons sieu empresenats
De vostra amor que mi lin.

II.

Si bel trop affansia
Ja dei vos non portrai
Que major honorai
Solen vostre deman
Que sautra des beisan
So can de vos volrai.

(1) Les ménestrels recevaient, en récompense des fonctions qu'ils avaient exercées en pareil cas, les vêtements dont l'écuyer s'était dépouillé pour prendre l'habillement de chevalier, plus un marc d'argent si l'écuyer nouvellement élu était bachelier, le double s'il était baron, et le double encore s'il était comte ou plus que comte. (Voyez le *cérémonial* rapporté par du Cange.)

S'il paraît assez difficile d'avoir une idée exacte de la musique militaire purement instrumentale en usage dans les premiers temps de l'ère vulgaire, on n'a aucune peine à constater le fréquent emploi de la musique militaire vocale, c'est-à-dire des hymnes guerriers et nationaux.

Chez les Francs, les victoires des rois étaient célébrées par des chants, et les soldats ne manquaient jamais d'entonner, avant ou après le combat, une de ces chansons militaires dites *chansons de geste*. Sidoine Apollinaire, qui nous a transmis la chanson de Clotaire II, dit qu'elle fut chantée à pleine voix (*magna vociferatione*) dans tout le royaume. En voici les deux premiers couplets :

« Chantons le roi Clothaire, qui alla combattre la nation saxonne; les envoyés auraient été « traités sévèrement, si Faron, le Bourguignon, n'eût intercédé pour eux. »

« Quand ces ambassadeurs vinrent en France, où Faron était prince, Dieu leur inspira « de passer par la ville de Meaux, pour les sauver de la colère du roi de France (1). »

On n'ignore pas qu'environ cent ans après, Charlemagne prit soin de

(1) Cette chanson est en latin et rimée. Elle fut composée au retour d'une sanglante expédition contre le pays saxon, où le roi franc, dit la chronique, ne laissa vivant aucun des hommes dont la taille dépassait la longueur de son épée.

De Clotario canere est rege Francorum,
Quit ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a rege Francorum.

L'auteur des *Martyrs*, dans le récit d'une bataille livrée par l'armée gallo-romaine à l'armée des Francs, fait entonner à cette dernière un bardit emprunté à Saxo le Grammairien, qui a retrouvé plusieurs fragments des chants des peuples du Nord, dont Charlemagne avait fait un recueil. Cet hymne de guerre est la paraphrase du chant latin :

Pugnavimus ensibus.....
. . . .
Multa præda dabatur feris.
Quid est viro forti morti certius, etc.

« Pharamond ! Pharamond ! nous avons combattu avec l'épée.
« Nous avons lancé la francisque à deux tranchants ; la sueur tombait du front des guerriers et ruisselait le

faire recueillir les anciennes chansons des Germains. Sous le règne de ce monarque, règne qui fut si favorable aux progrès de la musique en général et de la musique religieuse en particulier, on composa un grand nombre de chansons, où se trouvaient également retracés les actions et les combats des guerriers. On les appelait *cantilenæ joculares*, par opposition au chant d'église. Charlemagne lui-même se plaisait à les entendre exécuter et à les retenir par cœur (1); il avait à sa cour un clerc qui possédait un talent merveilleux pour écrire et chanter ces hymnes populaires (2).

Qui n'a entendu parler de la chanson de Roland, que les Français ont chantée à peu près pendant tout le moyen âge? On prétend que, dès la fin du neuvième siècle, elle était déjà généralement connue et adoptée; mais c'est surtout dans le onzième, époque où les écrivains s'emparèrent à l'envi du personnage de Roland, dont le nom seul passait pour être synonyme de *vaillance*, et en firent le héros de tous leurs romans et de toutes leurs légendes chevaleresques, c'est à cette époque, disons-nous, que la chanson eut une vogue immense et retentit de toutes parts dans les armées (3).

« long de leurs bras. Les aigles et les oiseaux aux pieds jaunes poussaient des cris de joie; le corbeau nageait « dans le sang des morts; tout l'Océan n'était qu'une plaie; les vierges ont pleuré longtemps!

« Pharamond! Pharamond! nous avons combattu avec l'épée!

« Nos pères sont morts dans les batailles; tous les vautours en ont gémi; nos pères les rassasiaient de carnage. « Choisissons des épouses dont le lait soit du sang et qui remplissent de valeur le cœur de nos fils. Pharamond, « le bardit est achevé; les heures de la vie s'écoulent; nous sourirons quand il faudra mourir. »

(1) Christine de Pisan dit, en parlant de ce monarque : *Il savoit les gestes et batailles des preux passés, et aucunes fois* (quelquefois) *les chantoit.*

(Christine de Pisan, *Vie de Charles Ier.*)

(2) Charlemagne aimait les artistes et les savants. D'après une chronique, il lui prit un jour fantaisie d'octroyer un droit fort singulier à un musicien qui l'avait guidé dans sa marche, en Italie, contre les Lombards. Le musicien devait se rendre sur une haute montagne, y donner fortement du cor, et aussi loin que porterait le son, aussi loin, terre et gens, tout serait à lui. Le donneur de cor sonne en effet; puis il descend de la montagne, parcourt terres et villages, et à chaque homme qu'il rencontre, il demande : *As-tu entendu le cor?* Si l'autre répondait *oui*, il lui appliquait un soufflet, en disant : *Tu es mon homme.* De là le nom de *Transcornati*, que portèrent longtemps les descendants de ces gens-là.

(*Chronicon novaliciense*, lib. III, cap. 14.)

(3) On serait dans l'erreur si l'on se figurait que la chanson de Roland, dont il est ici question, eût la coupe adoptée de nos jours pour les pièces poétiques et musicales auxquelles nous donnons le nom de *chanson*. Croyant à tort qu'il s'agissait d'un morceau de ce genre, beaucoup d'érudits ont perdu leur temps à chercher soit le texte original, soit une copie

« A la bataille d'Hastings (14 octobre 1066), dit un de nos célèbres histo-
« riens (1), un Normand, appelé Taillefer, poussa son cheval en avant du
« front de bataille, et entonna le chant, fameux dans toute la Gaule, de
« Charlemagne et de Roland. En chantant, il jouait de son épée, la lançait
« en l'air avec force, et la recevait dans sa main droite. Les Normands répé-
« taient ces refrains en criant : « *Dieu aide! Dieu aide!* »

Robert Wace, auteur du *Roman de Rou*, rappelle le même fait sous une autre forme :

Taillefer ki molt bien cantoit
Sur un ceval ki tost aloit
Devant ax (eux) s'en aloit cantant
De Karlemaine et de Roland
Et d'Olivier et des vassaus
Ki morurent à Rainscevaus (2).

de ce texte, qui vint leur faire connaître les paroles de ce chant mémorable. Puis, comme ils ne trouvaient rien de ce qu'ils voulaient, ils déclarèrent, de guerre lasse, que cette chanson s'était perdue. Mais des recherches plus récentes paraissent avoir suffisamment prouvé que la chanson de Roland, sous la forme du moins qu'on lui supposait, n'a jamais existé, et que ce ne pouvait être autre chose qu'un de ces poëmes de quelques centaines ou de quelques milliers de vers, comme on avait coutume d'en écrire alors sur différents sujets historiques. Or ces poëmes, formant en quelque sorte des séries de chansons enchaînées l'une à l'autre par le lien d'une fable commune, on en détachait, pour le chanter, tel ou tel morceau que l'on voulait, suivant l'à-propos de la circonstance. Ainsi faisaient les rapsodes postérieurs à Homère et les bardes du Nord; ainsi font encore aujourd'hui les gondoliers italiens, qui vont répétant, sur une mélodie improvisée ou transmise par tradition, des fragments de leurs poëtes favoris, l'Arioste ou le Tasse. Nous possédons, parmi les plus anciens et les plus curieux monuments de la littérature française du moyen âge, une version d'un de ces poëmes sur l'expédition d'Espagne. Cette épopée remarquable, également intitulée *Chanson de Roland*, est l'œuvre d'un nommé Turold, sur lequel on n'a d'ailleurs aucun renseignement précis. Nous avons donné plus haut, en note, un fragment de ce poëme héroïque.

(1) M. Augustin Thierry, dans son *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, tom. 1, page 213.

(2) M. Génin, dans son curieux et savant ouvrage sur les *Variations du langage français depuis le douzième siècle*, est conduit à supposer, par ses ingénieuses observations philologiques, que le ménestrel chargé de cet emploi s'interrompait de temps en temps aux endroits les plus chauds, pour s'écrier : En avant! en avant! ou, selon l'expression anglaise : Away!

Cet hymne héroïque fut encore chanté environ trois cents ans après, à la bataille de Poitiers (1).

Les chansons de geste ou chansons historiques ne furent point les seules que l'on entendit sur le champ de bataille. Souvent elles étaient remplacées par des cantiques, et les évêques et les chapelains faisaient alors l'office des ménestrels. Les prêtres ne manquèrent pas de vanter l'excellence de cet usage pour décider de la victoire : aussi dans les croisades y eut-on souvent recours ; les chrétiens entonnaient quelque cantique, afin de se mieux préparer à combattre, puis se jetaient sur les Sarrasins, en poussant leur cri de guerre : Dieu le veut! Dieu le veut! C'est encore par des chants religieux qu'ils remerciaient le ciel des victoires qu'ils avaient remportées. Au reste, cet usage était général. On prétend que Robert, surnommé le Pieux, ayant assiégé une ville, que Lipse dit avoir été la ville de Melun (2), vit se renouveler, en sa faveur, le miracle de Jéricho; « car il obtint, par « sa piété, cette grâce de Dieu, ajoute l'historien ecclésiastique qui a scru- « puleusement enregistré ce fait (3), qu'en chantant les heures canoniales « avec ses chapelains, les murailles d'icelle (de la cité de Melun) tombèrent « miraculeusement, et qu'à l'instant la ville fut prise par ses gens de guerre. » Au rapport de l'historien Rigordus (4), l'an 1215, le jour de la bataille de Bouvines, lorsque Guérin, évêque de Senlis, eut rangé l'armée française en bataille, et que Philippe-Auguste, après avoir harangué militairement ses soldats, leur eut donné sa bénédiction, les trompettes sonnèrent la charge, et l'on en vint aux mains de part et d'autre; aussitôt Guillaume le Breton,

away! exclamation que l'écrivain chargé de l'exécution du manuscrit d'Oxford a eu soin de reproduire aux endroits consacrés. Ce qui confirme M. Génin dans cette opinion, c'est que le mot *aoi*, tracé en marge, et dans lequel *oi* sonnait *oué*, conformément aux lois de l'ancienne prononciation française, ne lui paraît être autre chose que le mot anglais *away*, *en avant*, écrit selon l'orthographe française d'alors.

(Voy. *Des variations du langage français*, p. 324 et 325.)

(1) On connaît l'anecdote du roi Jean, qui, ayant entendu un soldat chanter cet hymne au moment même où l'action allait s'engager, lui dit : *Il y a longtemps qu'il n'y a plus de Roland.* Ce à quoi le soldat, peu porté à estimer les talents militaires du monarque, ne put s'empêcher de répondre : *Il y a longtemps aussi qu'il n'y a plus de Charlemagne.*

(2) Justus Lipsius, lib. 1. *Consilior. et exemplor. Politic.*, cap. 2.

(3) Guill. du Peyrat, *Hist. ecclésiastique de la cour*, ouvrage déjà cité; voy. p. 61.

(4) Rigord., *in lib. de Gestis Philippi Augusti Francorum regis.*

chapelain du roi, entonne le psaume *Dominus meus, qui docet*, qu'il chante avec un de ses clercs tout le temps que dure le combat, et ensuite fait entendre, en actions de grâces, le psaume *Exurgat Deus*, que David dut chanter dans une circonstance analogue, c'est-à-dire pour remercier Dieu après la victoire qu'il remporta sur les Syriens, les Iduméens et les Ammonites. En 1248, lorsque Louis IX partit pour la croisade, les musiciens de sa chapelle l'accompagnèrent, et le roi, s'étant embarqué à Aigues-Mortes, « quand les clercs et les trouvères furent entrés dans la nef, dit Joinville, « le maître nautonier leur cria : Chantez, de par Dieu! et ils entonnèrent tous à une voix : *Veni Creator spiritus.* »

Beaucoup plus tard, sous le règne de Louis XII, après la bataille d'Aignadel, la chapelle du roi de France exécuta sur les lieux mêmes un *Te Deum* en musique.

D'autres peuples donnèrent un exemple analogue. Herdion nous dit que lorsque les Saxons et les Pictes marchèrent de nouveau contre les Bretons, leur aumônier, qui était un évêque allemand, les engagea à ne point s'en rapporter seulement à la force de leurs armes, mais à placer aussi leur confiance en Dieu; de telle sorte qu'aussitôt qu'ils lui entendraient attaquer un *alleluia*, ils se missent immédiatement à chanter cette hymne en chœur, et comme ils déférèrent à ce conseil, les ennemis prirent la fuite (1).

A partir du onzième et surtout du douzième siècle, il est assez souvent fait mention, dans les chroniques, des trompettes et de quelques autres instruments de musique militaire. Les historiens qui ont traité de l'histoire byzantine ne nous laissent pas ignorer que la plupart des armées européennes avaient des trompettes, et qu'il en était de même parmi les troupes des Orientaux (2). L'historien Michaud, dans ses récits des croisades, nous représente fréquemment les armées chrétiennes marchant sur les Sarrasins, ou revenant victorieuses du combat, *enseignes déployées et trom-*

(1) Herd., *Histor. Eccles.*, tom. III, lib. II, cap. 7.

(2) C'est probablement au son de ces instruments, joints peut-être à quelques autres pareillement usités en Orient, qu'en 1204 Baudouin, comte de Flandre et de Hainaut, fut élevé sur le bouclier et proclamé, par les Français et les Vénitiens alliés, empereur de Constantinople. Les historiens rapportent que le bruit des instruments militaires accompagnait l'allégresse générale pendant cette cérémonie.

pettes sonnantes (1). Il leur donne même, ainsi que nous le verrons bientôt, plusieurs autres espèces d'instruments. Un chroniqueur grec anonyme raconte qu'en 1205 Guillaume le Champenois, lors de son expédition en Morée, voulant exécuter les volontés de messire Geoffroy de Ville-Hardouin, son maréchal, qui l'engageait à se rendre maître d'une position avantageuse, donna ordre aux trompettes de sonner aux champs, après quoi tout le monde sauta à cheval et se mit en marche (2). La même chronique nous apprend aussi que les Turcs employaient alors dans leur musique militaire une assez grande quantité de ces instruments pour donner les signaux, ce qui est rapporté en ces termes : « Les Turcs, qui avaient un « vif désir de rejoindre le prince Guillaume, firent sonner dès le grand « matin leurs *nombreuses* trompettes et leurs buccines (3). »

Les différentes sortes de trompettes se trouvent souvent désignées, dans les vieux chroniqueurs et romanciers qui ont écrit en français, sous les noms de *tubes*, *trompes*, *trompettes*, *cors*, *cornets*, *buisines*, *buccines*, *clarons*, *claronceaux*, etc.

La garde des *chastels* ou forteresses se servait de ces instruments à l'effet surtout de donner l'alarme. Froissart, parlant de la surprise du *chastel de Thun* par le comte de Hainaut (1339), dit, en finissant son récit : « Aussi « la guète du châtel ouït la frainte et l'aperçut de sa garde : si fut tout ébahi « et commença à sonner et à corner en sa buisine (4). » Dans le même auteur, il est souvent question de certains avertissements donnés au moyen du cor. Messire Guillaume de Gauville, ayant projeté de faire rentrer par une trahison la ville d'Évreux au pouvoir du roi de Navarre (1357), exposa son dessein à un bourgeois de cette cité : « Si très-tôt, lui dit-il, que je « orrois un petit cor sonner de mon varlet, je me avancerois et occirois le « châtelain. » Effectivement, messire Guillaume, ayant fait tous ses préparatifs, vint un jour frapper à la porte du châtel, demandant, suivant sa coutume, à visiter son ami le châtelain, auquel, après l'avoir entretenu *d'aucu-*

(1) Dans l'*Histoire des Croisades*, de Michaud, première partie, vol. I, voyez entre autres les pages 197, 208, 240, 284, 455, etc.; voyez aussi les tomes II, III et IV.

(2) *Chronique de Romanie*, lib. II, édit. Buchon.

(3) Le texte grec appelle ces derniers *buccins turcs*.

(*Chronique de Morée*, liv. II, édit. Buchon.)

(4) Froissart, *Chroniques*, tom. I, p. 71, édit. Buchon.

nes choses oiseuses, il proposa une partie d'échecs. Sous prétexte d'envoyer chercher son jeu d'échecs qu'il disait avoir oublié, il congédia son *varlet*, qui alla prévenir les conjurés. Quelques minutes s'étaient à peine écoulées, que l'on donna le signal convenu, et messire Guillaume, ayant ouï *le petit cor*, frappa de sa hache le trop confiant châtelain, et le tua. « La guète du « châtel, ajoute Froissart, avoit ouï sonner le cornet du varlet, et étoit « durement émerveillé que ce pouvoit être; car on avoit fait une ordon- « nance en la ville, que sur peine de perdre le poing, nul ne sonnât nul « cornet. Si corna tantôt, *trahis*, *trahis* (1)! »

A la même époque, la chevalerie écossaise avait des cors et des trompettes dont l'usage, comme nous le prouverons bientôt, remonte en général fort loin dans l'histoire des principaux États de la Grande-Bretagne. Lorsque Douglas s'empara par surprise du château de Haidenbourg, *il corna un cor* (2),

(1) Froissart, *Chron.*, tom. I, liv. I, 4e partie, chap. 58 et 59, édit. Buchon.

(2) *Corner*, dans un sens absolu, c'était proprement donner du cor; de même que *tromper* signifiait quelquefois sonner de la trompe ou trompette, autrement dit trompeter. « Sur « quoi, dit P. Borel, on a inventé le plaisant rébus d'une mort qui sonne de la trompe, avec « ces mots : La mort qui trompe. » On disait aussi naguère, dans un sens actif, *corner* (un) *cor*, *tromper* (une) *trompette*, *sonner* (une) *sonnette*, etc.

Li veneor (les chasseurs) lor cor cornant
Lesqex (lesquels) vont durement sonnant.

Le Roman du Renard, publié par M. Méon, v. 5498.

Le cor ou la trompette servant à donner le signal du combat, Charron dit, au livre III de son *Traité de la Sagesse :* « Après la justice vient la prudence, qui faict meurement délibérer « avant que *corner* la guerre. » Cette expression rappelle celle des anciens : *Classicum canere.* Comme on avait aussi coutume, dans le moyen âge, chez les princes et les grands seigneurs, d'annoncer le moment du repas au son du cor, sans doute parce que cet instrument, étant destiné pour la chasse et pour la guerre, était réputé le plus noble de tous, on disait *corner l'eau*, pour indiquer cet usage, attendu qu'on avait l'habitude de se laver les mains avant de se mettre à table. Tout gentilhomme n'avait pas le droit de faire *corner* son dîner ou son eau; c'était un honneur qui n'appartenait qu'aux personnes de la plus haute distinction. Lorsque Froissart décrit les mœurs d'Artavelle, ce chef fameux des Gantois révoltés, il remarque qu'Artavelle tenait l'état d'un prince, et que *tous les jours, par ses ménétriers, faisoit sonner et corner devant son hostel à ses disnées et soupées.*

(Voy. tom. III de l'*Histoire de la vie privée des François*, par Le Grand d'Aussy, nouvelle édition, avec notes, corrections, etc., par J. B. de Roquefort. Paris, 1815.)

dit Froissart, pour appeler ses douze compagnons placés en embuscade. On voit souvent dans le même historien que la plupart des troupes européennes, notamment l'armée française et l'armée anglaise, réglaient leurs différents mouvements au son de la trompette. « Quand le soleil fut levé le lendemain, est-il dit au sujet de l'armée anglaise, les maréchaux de l'ost (armée) firent sonner les trompettes pour armer toute manière de gens et traire avant à l'assaut. » On lit à un autre endroit, au sujet de l'armée française : « Or vous conterons du roi de France, qui a lendemain cuidoit « (croyait) avoir la bataille, si fit au matin sonner ses trompettes. Si s'ar« mèrent tous gens et montèrent à cheval, bannières et pennons devant « eux, et se mirent en ordonnance de bataille (1). » Cet instrument servait aussi à donner le signal du départ, ainsi qu'il appert d'un autre passage des mêmes chroniques: « Puis fit (Édouard, roi d'Angleterre) savoir par« tout son ost, que chacun fut armé et appareillé au son de la trompette, « pour mouvoir et partir de là pour aller ailleurs (2). » Et au commencement du chapitre qui suit : « Le roi d'Angleterre ne dormit mie gramment cette « nuit, ains (mais) se leva à mie nuit et fit sonner la trompette en « signe de déloger (3). » Olivier de la Marche nous apprend que le duc de Bourgogne avait des trompettes affectées au service de sa cavalerie. Après la bataille livrée, près d'Oudenarde, par les Bourguignons aux habitants de Gand, qui assiégeaient cette ville, et dans laquelle les premiers furent vainqueurs, le duc, ayant été prévenu que les ennemis venaient de lever le siége d'Oudenarde, *fit sonner ses trompettes,* dit le chroniqueur, *pour estre à cheval en toute diligence.* Nous pourrions rapporter encore beaucoup d'autres passages tirés des historiens de cette époque, qui témoignent également de l'usage presque général de la trompette dans les armées au treizième et au quatorzième siècle; mais nous nous en tiendrons aux citations précédentes, les croyant suffisantes pour éclaircir tous les doutes à cet égard.

Dans les joutes, les tournois, les pas d'armes, où figurèrent par la

(1) Froissart, *Chron.*, tom. I, liv. I, IIe partie, ch. 21.

(2) Le même, *id.*, tom. I, liv. I, Ire partie, ch. 278.

(3) Voy. encore Froissart, *Chron.*, liv. III, ch. 21, édit. Buchon : *Si sonnèrent parmi l'ost* (l'armée du roi de Portugal) *les trompettes de délogement.*

suite un assez grand nombre d'instruments joués par des ménétriers, les trompettes étaient employées à donner différents signaux. Elles y annonçaient d'abord par une fanfare générale l'entrée de chaque chevalier dans la lice; puis elles se faisaient entendre de nouveau à chaque coup extraordinaire de lance ou d'épée; enfin, le nom du vainqueur était célébré à *grands sons de trompettes et clairons*, ainsi que l'attestent en maint endroit les chroniques où sont relatés les hauts faits de la chevalerie (1).

Les trompettes dont on se servait dans les occasions solennelles, quand il fallait par exemple escorter le souverain, étaient pour l'ordinaire des instruments de prix. Lorsque le roi Charles V marcha au-devant de l'empereur Charles IV, *les trompetes du roy, à trompes d'argent, à panonceaulx brodés* (2) *devant aloient, qui pour faire les gens avancier par foiz trompoyent* (3).

Pour terminer ce qui concerne les trompettes, nous citerons encore un dernier exemple de leur emploi à la guerre en parlant du *carroccio*.

Autrefois, la bannière de France ou gonfanon était attachée au haut d'un mât planté sur un échafaud qui posait sur un chariot traîné par des bœufs richement caparaçonnés, et dont les housses de velours portaient la devise ou le chiffre du prince régnant. Au pied du mât, un prêtre célébrait la messe tous

(1) C'est également par le son belliqueux de ces instruments qu'on égayait les festins royaux. La Chronique de Saint-Denis, parlant des noces de Louis, dauphin, qui fut roi de France et premier du nom, dit: « Du service ne doit estre question; car des viandes possi- « bles à trouver y avoit largement, *et entremetz de trompettes et clairons :* et ménestrels, lucs, « psaltériens, héraux et poursuivans y avoit assez. » Le mot *entremets*, dont la signification a été très-restreinte de nos jours, et qui ne s'emploie plus guère qu'en termes gastronomiques et culinaires, s'entendait autrefois de plusieurs représentations données pendant un repas, pour occuper les convives, soit dans l'intervalle des différents services, soit dans l'entre-deux d'un mets ou service à un autre mets, d'où ce mot *entremets*. Cet usage était déjà fréquent à la cour, au treizième siècle. Pour ces divertissements, on faisait rouler jusque dans la salle du festin des décorations qui représentaient des villes, des châteaux, des jardins avec des fontaines d'où coulaient toutes sortes de liqueurs. La musique accompagnait presque toujours ce genre de spectacle, qui était fort goûté, et souvent elle formait à elle seule un *entremets*. Il y avait donc aussi, comme on vient de le voir, des entremets de trompettes et clairons.

(2) Petites banderoles armoriées.

(3) Sonnaient de leurs trompettes. (Voy. Christine de Pisan, *Livre des faits du sage roi Charles* (Charles V), IIIe partie, chap. 36, édit. Buchon.)

les matins, et, indépendamment des dix chevaliers qui montaient chaque jour la garde sur cet échafaud, il y avait un certain nombre de trompettes dont les fonctions consistaient à encourager les troupes au combat. L'usage de ce chariot, qui remonte au douzième siècle, d'autres disent même au onzième, et qui ne dura en France que l'espace d'environ cent trente ans, nous venait d'Italie, où il se maintint, assure-t-on, jusqu'au dix-septième siècle. Les armées du Nord l'avaient également adopté, et l'étendard royal de Hongrie flottait aussi sur une machine construite d'après ce système. Il n'est point dit qu'une grosse cloche fût suspendue à celle dont se servaient les Français; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y en avait une au chariot ou *carroccio* que traînaient les Florentins, les Lombards et les Vénitiens dans leurs expéditions, ainsi que le témoigne Villani dans son histoire de Florence, et Bonanni dans son *Gabinetto armonico* (1). Il paraît, du reste, que c'était généralement la coutume alors d'en suspendre à cet appareil de guerre; car Magius, décrivant ce dernier, s'explique en ces termes : « C'était une espèce de tour qui marchait au milieu de l'armée de « l'empereur ou d'autres princes. Une cloche y était attachée, et l'on se ran- « geait ordinairement autour de cette espèce de pavillon. » (Voyez pl. VI. A., fig. 1.) Antoine Cavalier, dans sa description de Crémone, prétend que les Crémonois en furent les inventeurs; d'autres assurent que les Grecs en avaient déjà eu connaissance. Villani, que nous avons cité plus haut, dit que la cloche de cette lourde machine s'appelait *martinella ;* et Bonanni, de son côté, rapporte que les Italiens s'en servaient pour donner les signaux aux soldats, comme on fait maintenant avec la trompette. Fauchet, dans son traité *de l'Origine de la milice et des armes*, parle aussi d'une cloche que les Florentins *portoient durant le combat*, *et qu'ils martelloient pour encourager leurs gens*.

Quoi qu'il en soit, cette tour portative contenant une cloche nous conduit à parler du beffroi, qui a beaucoup d'analogie avec la machine précédente. On sait que les beffrois étaient dans l'origine des tours portatives, où une sentinelle faisait le guet, et par le son d'une cloche donnait, en cas de besoin, l'effroi et l'alarme (2). On a aussi employé le nom de beffroi

(1) Bonanni, *Gabinetto armonico*. Roma, 1722.

(2) Pasquier (VIII, 52) croit que le mot *beffroy* a été dit pour *effroy*, et que sonner le

pour désigner un lieu élevé dans une place frontière où l'on fait le guet, et d'où l'on sonne l'alarme quand les ennemis paraissent. Le mot a été ensuite appliqué à l'instrument même. Dans l'histoire des communes, au moyen âge, où il se rencontre assez souvent, il désigne une tour unique très-élevée, et située sur l'un des côtés de la place publique. C'était, en effet, au son de la cloche du beffroi (1) que les bourgeois s'assemblaient, et même une des clauses du serment des *communiers* leur ordonnait de se réunir en armes aussitôt que ce signal les appelait à la défense des intérêts communs. Le droit de posséder un beffroi était devenu pour les communes un de leurs principaux priviléges; et les princes qui voulaient anéantir ces institutions ne croyaient pas mieux y parvenir qu'en privant les habitants des villes de leurs beffrois. C'est pourquoi Philippe le Bel, après la bataille de Cassel, livrée en 1340, entre autres châtiments qu'il infligea aux bourgeois d'Ypres, fit dépendre la cloche du beffroi de leur cité. Dans la charte accordée par Charles le Bel, en 1322, aux sollicitations de l'évêque de Laon, et qui contient l'abolition de la commune de cette ville, on lit en propres termes que les bourgeois de Laon « seront privés du droit de posséder des échevins, une assemblée de majeurs, un sceau, *une cloche*, *un beffroi* et une juridiction (2). » Ce qui précède peut nous donner une idée de l'importance qu'on attachait jadis *au rachat des cloches*, quand une ville avait été conquise après un siége. Cet ancien usage militaire était l'une des prérogatives du grand maître de l'artillerie. Lorsqu'une place sur laquelle on avait tiré le canon était forcée de se rendre, les cloches des églises, ainsi que tous les ustensiles de cuivre qui se trouvaient dans la ville, devaient appartenir à cet officier supérieur ou être rachetés par les habitants, à moins que dans la capitulation il n'y eût une convention contraire à cette singulière

beffroi revient à cette expression (d'ailleurs inusitée) : *sonner l'effroy*. Nicot le dérive de *bee* et d'*effroy* : « Le beffroy était fait, dit-il, pour *beer*, c'est-à-dire pour regarder et faire « le guet en temps soupçonneux, et pour sonner l'effroy. » (Voy. Du Cange et Ménage.) Ce nom, dans l'origine, s'appliquait même indifféremment à toute espèce de tour construite dans un but stratégique.

(1) On appelait aussi cette cloche banale *bancloche* ou *bancloque*, à cause d'une des significations du mot *bannir*, qui était l'équivalent d'*appeler*, *convoquer*, *publier*.

(2) « Jure scabinatus, collegii majoratus, sigilli, *campanæ*, *berfredi* et jurisdictionis. » Voyez Du Cange, au mot *Belfredus*, et Augustin Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*.

disposition. Toutefois le grand maître ne gardait ordinairement pour lui qu'une partie du rachat, et distribuait le reste aux officiers d'artillerie qui étaient sous ses ordres. Cet usage, qui, suivant le père Daniel, existait encore du temps de Louis XIV, était depuis longtemps tombé en désuétude, lorsqu'il fut rétabli en 1807 par Napoléon, à l'occasion de la prise de Dantzick. La ville racheta ses cloches, et le montant de leur valeur fut distribué aux troupes (1). Depuis lors, il ne s'est plus présenté d'occasion de le remettre en vigueur. Pour en revenir aux beffrois, en France, dans les villes de guerre, on appliquait ce nom à une tour spéciale, à un clocher ou à tout autre lieu élevé, d'où l'on donnait différents signaux, soit aux habitants, soit aux troupes, au moyen d'une cloche, ainsi qu'on le fait encore de nos jours. Un écrivain militaire nous dit qu'au dix-huitième siècle, pour ouvrir les portes d'une ville de guerre, la cloche du beffroi devait être sonnée à grand vol, et qu'en même temps les tambours de toutes les gar-

(1) Cette distribution eut lieu entre les militaires des différents grades, dans les proportions ci-après :

Général de brigade......	4,000 fr.	Sergent-major..........	100 fr.
Colonel...............	2,000	Sergent...............	25
Chef de bataillon........	1,200	Caporal...............	18
Capitaine.............	600	Canonnier............	12
Lieutenant............	300		

Les sapeurs et les mineurs furent compris dans cette répartition. La moitié de chacune des sommes ci-dessus énoncées fut donnée aux grades correspondants dans les troupes auxiliaires de l'artillerie et du train.

Un décret du 22 septembre 1810 détermine de la manière suivante la part que chaque grade doit avoir dans le rachat des cloches :

Général de division........	16 parts.	Lieutenant...............	1 part.
Général de brigade........	12	Sergent-major et garde.....	8
Colonel..................	8	Sergent.................	4
Major....................	6	Caporal.................	1
Chef de bataillon..........	4	Canonnier...............	1
Capitaine................	2		

Le commandant de l'équipage de siége avait les parts de son grade, plus 20.

Pour déterminer le montant de chaque part, on divisait le prix du rachat par moitiés, dont l'une était affectée aux officiers, et l'autre aux sous-officiers, soldats et employés. Dans cette dernière portion, les auxiliaires et le train avaient demi-part, et les sapeurs et mineurs une part entière comme les canonniers.

des devaient battre la diane pour tenir les soldats alertes. Les sons de la cloche servaient alors, comme aujourd'hui, à indiquer aussi la fermeture des portes, ou bien à signaler soit un incendie, soit l'approche des ennemis, soit quelque surprise de ces derniers (1).

Ce genre d'appel, en faisant connaître aux habitants d'une ville le danger qui les menaçait, a bien souvent préservé des populations entières de la ruine et du carnage. Nous en trouvons des exemples chez la plupart des nations, mais nous nous bornerons à rapporter le fait suivant :

Muget, roi sarrasin, qui résidait dans l'île de Sardaigne, ayant appris que les habitants de Pise étaient allés assiéger Reggio et qu'ils avaient laissé leur ville dégarnie de troupes, accourut à la tête de son armée, entra dans la place et mit partout le feu sur son passage. Une femme courageuse, nommée Ghusica-Gismondi, apercevant le fatal incendie qui allait anéantir sa patrie, courut au palais des magistrats et commença à sonner le beffroi. Ce son inattendu répandit l'épouvante parmi les barbares, qui prirent aussitôt la fuite. Pise, voulant honorer la mémoire d'une femme qui, par son sang-froid et sa présence d'esprit, avait sauvé ses compatriotes des plus grands malheurs, érigea une statue à Ghusica et donna son nom au quartier brûlé par les Sarrasins.

Dans d'autres circonstances, le son des cloches est devenu le signal du meurtre et de la trahison. C'est ainsi que les cloches de Saint-Germain l'Auxerrois, puis celle du Palais, et enfin toutes celles qui existaient dans Paris, s'ébranlèrent un jour pour annoncer l'affreux massacre de la Saint-Barthélemy. Longtemps auparavant elles avaient aussi provoqué, par un lugubre appel, les Vêpres Siciliennes, de funeste mémoire.

Mais les cloches ont souvent eu à jouer un plus noble rôle; elles ont servi et servent encore à évoquer de glorieux souvenirs. Dans le courant de l'année qui vient de s'écouler (1846), les habitants de Harfleur, célébrant l'anniversaire de la reprise de leur ville sur les Anglais, annoncèrent la

(1) En pareil cas, nous disons maintenant *sonner le tocsin*. Le mot *tocsin* exprimait d'abord le bruit résultant de l'action de frapper ou de mettre en branle la cloche d'alarme (TOCSIN, de *toc*, TOUCHER; — SIN, de *sing*, anciennement CLOCHE); puis il a été appliqué à la cloche même; ainsi on dit la cloche du tocsin, c'est-à-dire qui sert au tocsin, au bruit d'alarme, ou bien simplement le tocsin.

fête par cent quatre coups de cloche, chiffre qui rappelle le nombre des combattants français en cette mémorable affaire.

On a quelquefois fait enlever les cloches d'une ville lorsqu'elles avaient servi à assembler des séditieux ou qu'on voulait seulement prévenir une révolte. Cette peine fut infligée, en 1552, à la ville de Bordeaux, et, en 1574, à celle de Montpellier. Pareille chose était également arrivée, en 1547, aux habitants de Marennes en Saintonge; enfin, Michel-Antoine Francès de Urrutigoyti rapporte que l'empereur Charles-Quint fit casser une cloche, à Gand, nommée *Rolland*, parce qu'elle servait à convoquer des assemblées et à émouvoir les peuples (1).

Puisque nous sommes venu à parler des cloches, nous dirons que, dans quelques places d'Allemagne, on avait remis en vigueur, vers le dix-huitième siècle, l'antique usage des clochettes, pour tenir les sentinelles alertes. On plaçait donc, à toutes les guérites qui étaient sur les remparts, une petite cloche sur laquelle la sentinelle devait frapper autant de coups que l'horloge principale sonnait d'heures. En France, on avait adopté un autre expédient, et c'était le fameux cri : *Sentinelle, prenez garde à vous!* répété à haute voix par les gardes vigilantes placées sur les remparts, qui, d'heure en heure, venait seul troubler le silence de la nuit.

De même que nous avons retrouvé dans les temps modernes l'antique usage des cloches pour éprouver la vigilance des sentinelles, de même nous retrouvons encore dans notre histoire l'usage non moins ancien des campanelles, clochettes et grelots appendus au cou des chevaux de guerre. En effet, les chevaux sur lesquels on combattait jadis à l'armée ou dans les tournois avaient, par-dessus les bandes de fer qui les garantissaient des coups, un grand caparaçon fait de même étoffe que la cotte d'armes du cavalier. Ce caparaçon était tout autour garni de petites cloches et de gros grelots entremêlés; le bruit qui résultait de cette sonnaillerie donnait de l'ardeur au cheval. Ainsi a-t-on vu depuis, par une imitation de cet usage, l'équipement du brave cheval de guerre passer au pacifique mulet de charge, et le collier de sonnettes remplacer cette partie du caparaçon qui couvrait autrefois le cheval de la tête au poitrail. Ces petites cloches étaient généralement nommées *campanelles*, diminutif du mot *campana*, qui servait à désigner les grosses cloches des tours ou forteresses; mais elles

(1) Voy. Jean-Baptiste Thiers, *Traité des cloches*. Paris, 1721

reçurent aussi, dans certaines occasions, le nom de beffrois, que l'on appliquait également aux cloches d'alarme. Quand on ne fixait pas de véritables sonnettes au caparaçon, on en figurait dessus par une broderie, et elles passèrent ainsi dans les armoiries de quelques maisons de la noblesse de France. Sous Childebert, on n'avait pas encore cette mode de mettre des sonnettes dans les équipements de guerre des montures, sans quoi Frédégonde n'eût probablement pas eu recours au stratagème qui lui donna la victoire sur les Austrasiens en 594. Comme on laissait alors paître librement les chevaux en temps de paix comme en temps de guerre, on leur mettait au cou des sonnettes ou clochettes afin de pouvoir les retrouver sans peine. La régente fit tourner cet usage au profit de ses desseins. Par son ordre, chaque cavalier de son armée suspendit une sonnette au cou du cheval qu'il devait monter, et le chargea de branches d'arbre ; après quoi ils s'avancèrent tous durant la nuit vers le camp de Chilpéric. Les Austrasiens prirent cette cavalerie pour les chevaux du pays qui paissaient dans la plaine. Lorsque l'aube parut et qu'ils purent distinguer cette verte forêt ambulante, pleins d'étonnement, ainsi que le raconte un vieux chroniqueur, ils se disaient les uns aux autres : « *Je ne cuidois més que celle part eussist nuls bois*, » et les aultres répondoient : « *Tu ne sais que tu dis jà, n'os-tu point les clocquettes des bestes qui y paissent* (1)? » Bientôt les Austrasiens reconnurent la vérité ; mais quand les doutes cessèrent, il était déjà trop tard ; ils n'eurent pas même le temps de se ranger en bataille, et leur déroute fut complète.

Rien ne prouve que l'usage des autres instruments de percussion, comme les tambours et les timbales, se fût complétement éteint pendant un certain temps dans les armées ; quelques témoignages même tendent à établir le contraire : seulement, ce qui est presque sûr, c'est qu'on les employait beaucoup moins fréquemment que les trompettes.

On prétend que les tambours vinrent d'Espagne, où les avaient apportés, vers le commencement du huitième siècle, les Maures, qui les tenaient eux-mêmes des Indiens, et que, de là, l'usage s'en répandit par toute l'Europe ; mais il est difficile de savoir s'ils avaient dès lors la même forme qu'aujourd'hui. Au reste, la plupart des nations qui vinrent d'Asie ou d'Afrique lors de l'invasion des barbares, connaissaient des instruments de

(1) *Chroniques de Flandres*, édit. Buchon.

percussion analogues aux tambours et aux timbales. Les anciens auteurs français appellent le premier de ces instruments *tabur*, *thabur*, *tabor*, *tabour*, *tabourin* (1). Il en est fort peu question dans Froissart. La première fois qu'on l'y trouve mentionné, c'est à l'occasion de l'entrée d'Édouard III dans Calais, le 3 août 1347, ce qui a fait dire à plusieurs écrivains que le tambour n'avait été connu en France qu'à dater de cette époque. Cependant Michaud, dans son Histoire des Croisades, n'hésite point à donner aux armées chrétiennes des tambours indépendamment des trompettes; il y ajoute même des cymbales. Nous ignorons si les anciens auteurs qu'il a compulsés et les documents auxquels il a eu recours pour son beau travail, lui ont fourni des preuves de ce qu'il avance. Pour peu que ces preuves existent, toujours est-il qu'elles ne sauraient être très-nombreuses, les chroniques que nous avons nous-même consultées ne nous ayant pas offert un seul exemple de l'emploi du tambour proprement dit dans les armées à cette époque. Après cela, doit-on penser que les nations qui s'étaient alliées pour conquérir Jérusalem connaissaient déjà cet usage antérieurement à la première croisade, ou bien faut-il croire qu'elles l'adoptèrent en quelque sorte sur place, quand elles furent arrivées en Orient, à l'imitation de ce qu'elles voyaient faire à leurs ennemis ? Cette dernière supposition n'aurait rien d'invraisemblable, puisque, d'après les récits de l'historien Michaud, les croisés, séduits par l'étrangeté somptueuse de la vie orientale, montraient beaucoup d'empressement à s'en approprier les coutumes, se faisant un plaisir et un amusement de revêtir les splendides dépouilles des Sarrasins, de s'habiller comme eux et de s'entourer de tout ce qui compose le luxe et le confortable asiatiques. Rien de plus naturel alors qu'ils aient rapporté, au retour des croisades (2), les instruments de musique

(1) « Sonnent-cil cors, et maint *tabour* noisa. » (*Roman* d'Aubry. Manuscrit.)

Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flauste traversaines. (Guillaume de Machault, Manuscrit.)

(2) Michaud, faisant la description du camp des croisés (1re croisade), avance que : « différents cris de guerre, les tambours, dont les Sarrasins avaient introduit l'usage en « Europe, et des cornes sonores, percées de plusieurs trous, appelaient les croisés aux « exercices militaires. » (*Histoire des Croisades*, 1re partie, tome Ier, page 188. *Voy.* encore, pour le même objet, les pages 297 et 445.)

qui, par leur son bruyant et éclatant, leur avaient semblé particulièrement propres à former un bruit de guerre et à exciter les troupes sur un champ de bataille; mais qu'ils aient continué à faire un usage régulier de ces instruments, qu'ils aient employé les tambours pour transmettre des ordres et des signaux, c'est ce qu'on n'oserait certainement affirmer, malgré l'opinion émise par l'auteur de l'Histoire des Croisades. Les Français surtout ne paraissent nullement avoir eu l'idée d'observer une pareille coutume, et c'est ce qui donne plus de crédit à l'opinion qui se fonde sur le passage de Froissart cité plus haut. D'ailleurs, tant que la noblesse ne voulut combattre qu'à cheval et qu'il n'y eut sur pied que de la cavalerie, ce fut plutôt à la trompette que durent être confiés les différents appels militaires. Est-on bien sûr, demanderons-nous encore, que les tambours dont il est parlé fussent l'espèce d'instruments que nous désignons maintenant par ce mot? Les Anglais, dans des temps fort reculés, ont eu un instrument de percussion qu'ils tenaient selon toute probabilité de l'Orient. Jones le rapproche à tort, selon nous, du tympanum des Hébreux et des Grecs, qui était proprement une espèce de tambour de basque. « Le « *tabwrd*, *tabret* ou *drum*, dit-il, était anciennement un instrument de « joie et de plaisir, servant à accompagner d'autres instruments pour les « fêtes, les danses et les cérémonies. Ensuite, ajoute-t-il avec moins de « raison, il fut employé à la guerre pour diriger les soldats dans les marches, « les attaques, retraites, etc. Mais le tambour (*drum*) dont on se servait « alors était plus large que le *tabor* » (voy. pl. V, fig. 9 et 10) (1). On voit parfaitement par ce que dit ici Jones et par le dessin qu'il donne de l'instrument qu'il entend parler en premier lieu d'une espèce de tambour de basque, et qu'en second lieu il prétend désigner au contraire une espèce de timbale, comme le prouve d'ailleurs fort clairement dans son ouvrage une autre figure gravée tout à côté de la précédente, et représentant exactement le dernier instrument que nous venons de nommer. Or, serait-ce là le tambour dont se servaient les Anglais à la guerre avant que celui des modernes devînt d'un usage presque général en Europe? Dans ce cas, nous ne

(1) Aujourd'hui encore le mot anglais *tabor* ou *tabour* signifie un tambour de basque; mais les Espagnols donnent au tambour à peu près le même nom que nous (ils l'appellent *tambor*), et disent *pandero* pour désigner un tambour de basque.

trouvons rien encore qui puisse nous éclairer sur l'origine du tambour proprement dit; nous ne trouvons qu'un fait établissant une sorte de priorité en faveur de l'usage des timbales. Au reste, ainsi que nous l'avons inféré plus haut, ce dernier instrument a sans doute eu la même origine que les tambours, c'est-à-dire qu'il fut également apporté en Europe, soit par les Orientaux, soit par les croisés à la suite de leurs expéditions. Cette origine est parfaitement établie par le nom sous lequel on les désignait primitivement en France et en Angleterre, et qui dérive bien certainement de *nakerah*, mot qui appartient à la langue des Orientaux, et dont ces derniers se servent encore de nos jours pour indiquer le genre d'instrument que nous appelons maintenant *timbales* (1). Du Cange nous apprend

(1) En Égypte, on appelle les timbales *noqqârych* ou *nacarich*. Au reste, tous les auteurs n'admettent point que les nacaires fussent des instruments semblables, ou du moins analogues à nos timbales. C'est encore là une de ces questions si fréquentes dans l'histoire des instruments, que les recherches des érudits ont plutôt servi à embrouiller qu'à éclaircir. Ménage, Caseneuve, dans leurs *Étymologies françaises*, et le docte Huet, dans ses additions aux Étymologies de Ménage, ont pris les nacaires pour des instruments qui s'embouchaient comme la trompette « Ce mot (*nacaire*), dit Huet, se trouve souvent dans nos vieux auteurs français, parce que les trompettes étaient faites de *nacre*, c'est-à-dire de ces espèces de grandes coquilles torses, avec lesquelles les peintres et les poëtes feignent que les Tritons ont coutume de sonner. » C'est là tout au moins, ce nous semble, une étymologie spécieuse. Du Cange est d'une autre opinion, et il s'attache à prouver, dans son *Glossaire* et dans ses *Notes sur Joinville*, que cet instrument n'était autre chose que nos timbales actuelles; en cela, il a pour lui l'autorité d'un manuscrit anonyme de la bibliothèque du Roi, qui s'exprime ainsi : « Quelques-uns frappaient des nacaires avec des bâtons (Quidam nacaria baculabant). » Borel, dans son *Dictionnaire des termes du vieux langage*, émet un avis analogue : il écrit au mot *Nacaire*, ou, d'après son orthographe, *Naquaire :* « Instrument provoquant « à la hardiesse comme la trompette (Froissard). Et le *Catholicum parvum* explique le mot « *Tinnito, Je joue des naquaires;* à cause de quoy je croirois que ce fussent les tymbales « dont à présent se servent les Allemands ès armées. » On lit dans Sanudo : *Qu'ils sachent battre nacaires*, *tympana* ou *tambour* (Sciant pulsare nacaria, et tympana seu tambula). Le *Dictionnaire de La Crusca* en donne la définition suivante : « La nacaire est un instrument semblable au tambour qui se joue à cheval (Nacchera strumento simile al tamburo che si suona á cavallo). Enfin, d'après un ancien glossaire français, *tinctitare*, *pulsare*, *baculare*, signifiaient jouer des nacaires ou des timbales (Daniel, *Hist. de la milice française*). Les divers auteurs dont nous venons de parler s'appuient sur des passages tirés des anciens écrivains, entre autres des poëtes; mais de pareils témoignages n'offrent pas toujours une solution irréfragable, car ces écrivains peuvent bien avoir confondu entre eux les instru-

qu'il est fait mention de timbales sous ce nom de *nacaires* dans la vie de Louis VII par Suger (1).

D'après tout ce qui précède, il est évident qu'on ne peut guère déterminer l'époque où les timbales commencèrent à être en usage chez les Européens, ni dire au juste quel fut le peuple qui les employa le premier. Tout

ments qu'ils voulaient désigner, et les avoir attribués à telle catégorie plutôt qu'à telle autre, parce qu'ils en ignoraient peut-être eux-mêmes et la nature et l'usage. Il faut d'ailleurs être très-versé dans la connaissance du vieux langage français pour se garder de toute erreur. La citation suivante, par exemple, semble établir que les nacaires étaient des instruments à vent, puisque le mot *sonner* leur est appliqué.

Tambours, trompes et nacaires,
En tant de lieux çà et là *sonnent*,
Que toute la contrée estonnent.

Cependant Lacombe, dans son *Dictionnaire du vieux langage*, tout en rapportant cette citation, traduit le mot *nacaires* par celui de timbales. Il a raison en effet; car on peut observer dans le passage ci-dessus que le mot *sonner* s'applique également aux tambours, parce qu'autrefois ce mot s'employait en parlant de tout ce qui rendait des sons, abstraction faite de la nature de l'instrument dont on se servait. De tant de contradictions il est difficile de faire jaillir la vérité. Nous croyons toutefois que le mot *nacaire* servait, dans le vieux langage français, à désigner principalement les timbales, et que ce dernier mot, c'est-à-dire *tympanum*, adopté en premier lieu par les Allemands pour désigner le même instrument, passa beaucoup plus tard dans la langue française, changé ou en quelque sorte traduit en celui de timbales. D'après cela, il serait à supposer que nous n'avons point connu les timbales par les Allemands, sans quoi on aurait de la peine à concevoir que ces derniers ne nous eussent pas transmis avec l'instrument même le nom qu'ils lui donnaient. Les Italiens comme les Allemands désignaient originairement par le mot *tympanum* et les timbales proprement dites et les tambours, ce que confirme Brossard à l'égard des premiers, dans son *Dictionnaire de musique*, où il fait également mention du mot français *timbales*. Aujourd'hui les Allemands ont substitué au terme latin le mot *pauke*, pour désigner les timbales, et les Italiens se servent de l'expression *tympano*, dérivée de *tympanum*. (Voyez ma *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs*, précédée d'une Notice historique sur l'origine de cet instrument, etc. Paris, chez Brandus et comp., pag. 83, note 1.)

(1) « Tympanis (*tambours*) et *nacariis* et aliis similibus instrumentis horribiliter resonabant. »

Dans ce passage de Suger, le mot *nacariis* a été souvent défiguré soit par les copistes, soit par les écrivains citateurs. Meursius prétend y avoir lu, au lieu de *nacariis*, *anacaris*; d'autres *macariis*, d'autres enfin *nazariis*.

porte à croire que les Hongrois, qui abandonnèrent la Scythie vers le neuvième siècle et vinrent se fixer en Europe, apportant avec eux, dans leur nouvelle demeure, les mœurs, les armes, la danse et le chant asiatique, ont dû connaître ce genre d'instrument bien antérieurement même à la date rapportée par le père Benoît, capucin, auteur d'une histoire de la Lorraine. Ne sait-on pas d'ailleurs que les Huns, leurs devanciers, qu'on dit avoir été, comme eux, Scythes d'origine, et qui, sous la conduite d'Attila, s'établirent dans la Pannonie, avaient aussi possédé des timbales (1)? Dans l'ouvrage du père Benoît, il est dit que les timbales étaient connues en Hongrie, l'an 1457, mais qu'elles étaient complétement inconnues en Lorraine, car, en faisant la description d'une magnifique ambassade que Ladislas, roi de Hongrie, envoya en France pour demander en mariage madame Madeleine, fille de Charles VII, cet historien cite, à l'appui de son assertion, une ancienne chronique touchant la visite rendue à Nancy par l'archevêque de Cologne au chef de l'ambassade, dans laquelle se trouvent ces mots : *On n'avoit ni mi oncques veu des tabourins comme de gros chaudrons qu'ils faisoient porter sur des chevaux.*

Quelques passages de Froissart établissent pourtant que les timbales étaient employées avant cette époque dans plusieurs autres contrées d'Europe. A l'endroit où il est question de l'entrée d'Édouard, roi d'Angleterre, dans la ville de Calais, après la reddition de cette place (1347), le chroniqueur dit : « Quant ce fut fait, le roy monta à cheval et fit monter « la royne, les barons et les chevaliers, si chevauchèrent-ils devers Calais « et entrèrent dedans la ville à foison de *trompettes*, de *tabours*, de *nacaires* « et de *buccines* (2). » Il est encore fait mention des timbales dans le récit de l'embarquement du duc de Bourgogne pour une expédition en Barbarie (1390). « Moult grand beauté et plaisance fut d'ouïr ces trom« pettes et ces claronceaux retentir, bondir, et autres ménestriers fai« sant leur mestier de *pipes*, de *chalemelles* et de *naquaires*, tant que

(1) Voyez précédemment ce que nous avons dit de la musique guerrière des Huns.

(2) Froissart, *Chroniques*. On lit dans un autre manuscrit, d'après une version qui diffère quelque peu de la précédente : « Et entrèrent en la ville à si grand' foison de menestrandiers, de trompes, de tambours, de nacaires, de chalemies et de muses, que ce seroit merveilles à recorder. »

(Voyez les *Chroniques de Froissart*, édition *Buchon*, tom. 1, liv. 1, part. 1, chap. 322.)

« du son et de la voix qui en issoient en retentissoit toute la mer (1). »

Les diverses citations qui précèdent peuvent donner une idée des instruments employés à composer une sorte de musique militaire dans le moyen âge. Bien que le nombre de ces instruments, selon toute apparence, ne fût pas encore, à cette époque, régulièrement déterminé, il ne devait pas laisser néanmoins d'être pour l'ordinaire assez considérable, puisque Jean le Fèvre, seigneur de Saint-Remi, dans son histoire de Charles VI, parlant de la nuit qui précéda la bataille d'Azincourt, dit avec surprise : « Jaçoit que les François fussent bien cinquante mille hommes, si y avoit-« il peu d'instruments pour eux resjouir. »

Dans les entrées triomphales des princes, des souverains, des seigneurs et chevaliers, dans leurs marches solennelles et même dans leurs expéditions guerrières, on voyait presque toujours intervenir des ménétriers jouant de toutes sortes d'instruments, mais principalement du rebec. Charles VIII, partant pour son expédition contre le royaume de Naples (1494), emmena sa chapelle avec lui, et fit des processions à Viterbe et à Pontgibaud. Les chantres français se mêlèrent au clergé italien, après lequel venaient les *trompettes, clairons, tabourins, ménestriers et toutes sortes d'instruments jouants à qui mieux mieux.*

Dès ce temps, un grand nombre de seigneurs eurent à leur suite des musicien attitrés. Le 18 décembre 1498, César Borgia, faisant son entrée à Chinon, où il allait avoir une entrevue avec Louis XII, déploya toutes les pompes d'un cortége fastueux, dans lequel figuraient trois ménétriers, « c'est à scavoir, dit Brantôme, deux tabourins et un rebec (dont l'on en « usoit fort de ce temps), puis quatre trompettes et clarons d'argent riche-« ment habillés, sonnans tousjours de leurs instruments (2). »

Au reste, en Italie, d'où nos seigneurs français prirent cette mode d'avoir à leur suite une bande assez nombreuse de musiciens, l'importance des instruments, au point de vue de la science militaire, était depuis longtemps généralement reconnue; mais c'est principalement sous le règne des Médicis que les écrivains commencèrent à en rendre témoignage. « Les troupes italiennes, dit le célèbre Machiavel, savaient depuis long-

(1) Froissart, *Chron.*, édit. Buchon, tom. III, liv. IV, chap. 13.

(2) Brantôme, les *Hommes illustres.* Vie de César Borgia.

« temps battre du tambour de diverses manières, pour en obtenir des si-« gnaux différents. Les condottieri furent donc les premiers à se servir « du tambour en l'accompagnant de l'arigot ou du galoubet. » Autre part il dit encore : « Les soldats doivent se conformer aux indications de l'en-« seigne, et celui-ci, de son côté, doit suivre les signaux qui lui sont four-« nis par le jeu des tambours, car, lorsque ces derniers savent bien battre « la caisse, on peut dire qu'ils règlent le pas de toute l'armée, chacun de-« vant les prendre pour guide de ses allures, afin de conserver le bon « ordre et de ne jamais faillir (1). » Du temps de Zarlino, on employait des tambours et des trompettes, voire même d'autres instruments; car, dit ce savant musicien, « de deux corps d'armée en présence, l'un « n'attaquerait pas l'autre s'il n'y était invité par le son des trom-« pettes, des tambours ou de quelque autre espèce d'instrument de mu-« sique (2). » Cette coutume était non-seulement en vigueur chez les Italiens, mais encore chez les Allemands, les Suisses et les Français, et bientôt l'on vit ces différentes nations commencer à enrichir peu à peu leur milice d'instruments dont elles s'empruntaient réciproquement l'usage. C'est ainsi que furent adoptés en France les fifres et les *tabourins* suisses. L'introduction du fifre (3) (voy. pl. VI A, fig. 4) date, selon quelques histo-

(1) Machiavel, *Art de la guerre*, liv. II, chap. 12.

(2) Zarlino, *Institutioni armoniche*. Venetia, 1562, tom. I, pag. 7.

(3) On prétend que le premier régiment qui fit usage du fifre, à la bataille de Marignan, fut celui d'un colonel nommé *Pfeiffer* ou *Pfiffer*, et que du nom de cet officier est venu le mot *fifre*. Il est douteux que la première assertion soit exacte ; et, quant à la seconde, elle nous paraît encore plus hasardée : car les étymologistes les plus sérieux font dériver avec raison le mot *fifre* de *pfeife*, nom que les Allemands donnent depuis longtemps aux petites flûtes de ce genre, et qui vient de *pfeifen*, verbe qui, dans leur langue, signifie proprement *siffler;* de là *pfeifer*, joueur de flûte. Cette dénomination était passée depuis longtemps dans beaucoup de langues et de dialectes. Pour nous, nous avons dit d'abord *pifre*, comme en ce passage d'*Amadis*, par Gabriel Chapuis : *Plusieurs sont des pifres et autres instruments ;* et dans cet autre, contenant la description d'un combat burlesque, où Rabelais fait marcher l'une des armées ennemies (une armée d'andouilles) au son des *joyeulz pifres et tabours, des trompettes et clairons.* Il est donc probable que nous avons appelé ce genre d'instruments *fifre* parce que les Allemands disaient *pfeife* et *pfeifer,* et non parce qu'il y avait à la bataille de Marignan un colonel portant ce dernier nom. D'ailleurs l'usage du fifre dans nos troupes est, selon toute probabilité, antérieur à cette époque.

riens, de François Ier. On remarque en effet quelques-uns de ces instruments sur les bas-reliefs du tombeau de ce prince, lesquels représentent la bataille de Marignan (1). D'autres prétendent que les fifres nous étaient déjà connus du temps de Louis XI. Cependant il n'y en a point de représentés sur le tombeau de Louis XII; mais on y voit plusieurs figures de trompettes, dont quelques-unes sans potence (2) (voy. pl. VI A, fig. 6). Un compte manuscrit de janvier 1537 fait mention de trois fifres ordinaires du roi; enfin Bouchet, dans ses annales d'Aquitaine, dit, en parlant de la cérémonie qui eut lieu pour la rançon de François Ier : « Redondoit de « tous côtés un si grand et merveilleux bruit des arquebusiers qu'on ne « se pouvoit ouïr l'un l'autre. Aussi pour le bruit des tabourins suisses « qui étoient avec les gens de pied françois, ensemble des fibres (fifres), « trompettes, clarons et autres instruments démonstratifs de joie. » Brantôme dépeint également le fracas que produisirent les instruments guerriers

(1) Il est certain qu'on fit usage des fifres dans l'armée française, à la bataille de Marignan; car il existe une composition vocale du célèbre Jannequin, dont cette bataille fait le sujet, et où les fifres et les tambours jouent un rôle assez important. Cette pièce de musique imitative fait partie d'un recueil intitulé *Les inventions musicales de Jannequin*, lequel fut imprimé à Lyon par Jacques Moderne en 1544. L'auteur s'est attaché à y reproduire, conformément au sens des paroles et aux nombreuses onomatopées du texte, les bruits de guerre qui devaient retentir sur le champ de bataille pendant cette journée mémorable. Il n'oublie rien : c'est un tumulte, un vacarme tout à fait approchant de la vérité, avec cette différence que le maître est ici parvenu à le rendre agréable à l'oreille et amusant pour l'auditeur, tant il a su tirer parti des ressources de l'art et faire preuve d'ordre et de clarté dans ses ingénieuses et savantes combinaisons. A bien regarder de près quelques-unes des imitations de Jannequin, il ne paraît pas impossible qu'il se fût proposé d'y rappeler plusieurs des sonneries en usage de son temps, telles par exemple que le *boute-selle* et *à l'étendard*, mentionnées dans le texte. Pour établir cette conjecture avec plus de fondement, nous voulions comparer les passages qui pouvaient être considérés comme des sonneries, ou des fragments de sonneries, avec ceux que nous auraient sans doute offerts d'autres pièces du même auteur, analogues à la bataille de Marignan, par exemple la *prise de Boulogne*, la *réduction de Boulogne*, le *siége de Metz*, etc., pensant que le résultat de cette comparaison, dans le cas où il y aurait eu quelque similitude entre ces passages, eût été de nous conduire à la découverte des principales sonneries usitées à cette époque; malheureusement nous n'avons pu parvenir à nous procurer le recueil des productions de Jannequin, qui contient ces dernières pièces, et qui se trouvaient autrefois à la bibliothèque du Conservatoire royal de musique.

(2) Le père Daniel, *Histoire de la milice française*.

lors du sac de Rome par les Impériaux, peu après la mort du connétable de Bourbon (en 1527). « La muraille et les remparts gaignés, les Ro-« mains commencèrent à fuyr, et sauve qui peut. Les Impériaux pour-« suivent leur victoire de telle furie, qu'on disoit que tous les diables « estoient là tous assemblés, comme disent les Espagnols en leur langue, « car les arquebusades, les crys des blessés et mourans, le battement des « armes, *le son des trompettes, la rumeur des tambours, qui animoient « d'autant plus les soldats au combat,* et les coups de piques faisoient un « tel bruit, qu'on n'eust ouy tonner le ciel quand il eust tonné(1). »

Rien n'est plus propre à nous donner des notions précises sur l'état de la musique militaire chez les Français à cette époque, que l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau(2), qui parut en 1589, et où l'on enseigne entre autres choses à battre du tambour, à jouer du fifre et arigot, etc. La publication d'un livre, en partie consacré à de pareilles matières, est déjà, ce nous semble, une preuve suffisante du fréquent emploi qu'on devait faire des instruments qui s'y trouvent décrits, et dont on n'aurait certainement pas parlé avec autant de détail, s'ils eussent été peu connus et peu usités. Nous allons rapporter *textuellement* les passages les plus intéressants de ce rare et curieux ouvrage, le style d'un contemporain ayant un cachet d'authenticité qui n'en donne que plus de poids à une citation.

« Les instrumens servans à la marche guerriere, dit Thoinot Arbeau, « sont les buccines et trompettes, litues et clerons, cors et cornets, tibies, « fifres, arigots, tambours et autres semblables, mesmement lesdicts tam-« bours.

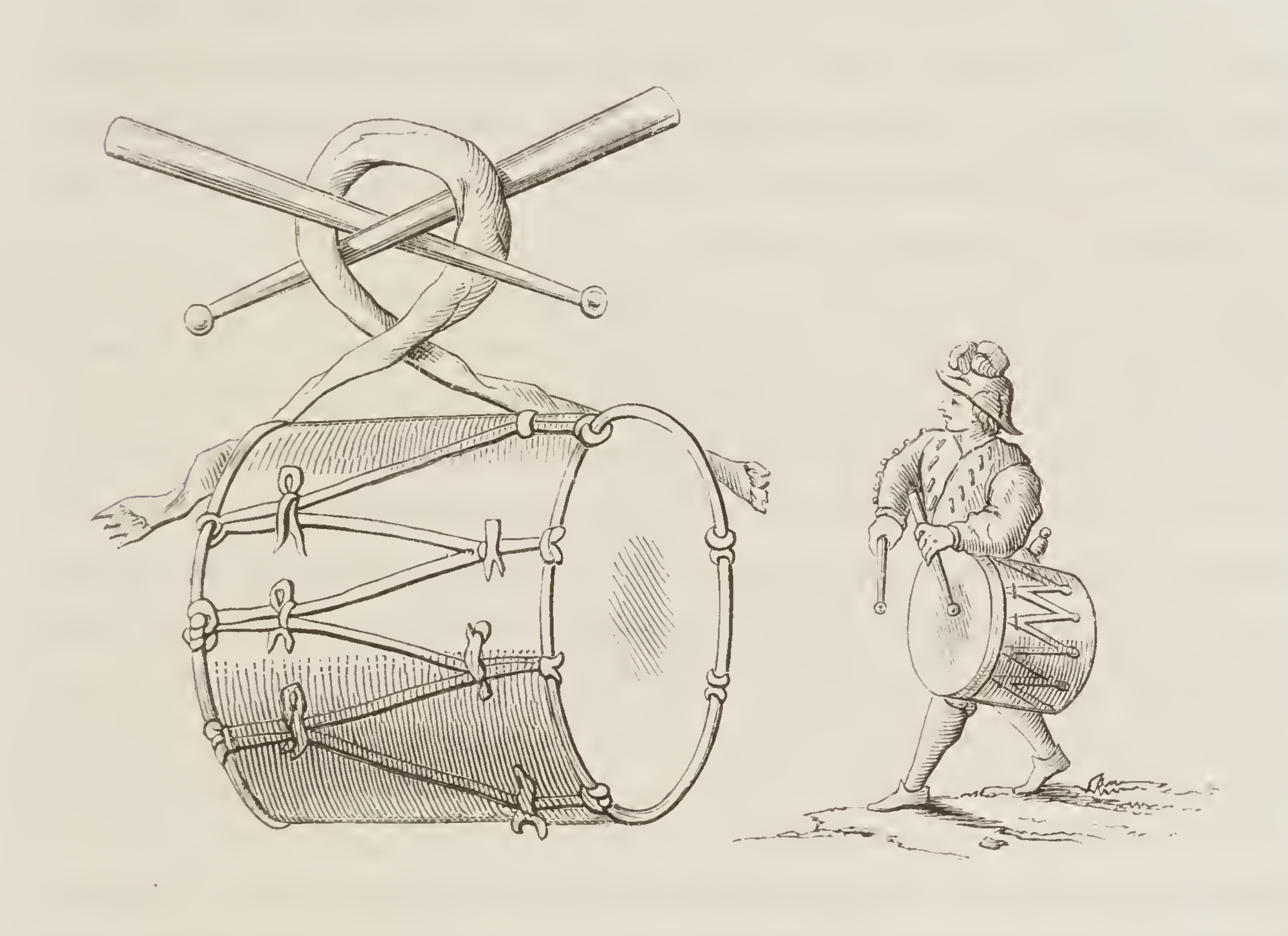
« Le tambour des Perses (duquel usent aulcungs Allemands le portant « à l'arçon de la selle) est composé d'une demy sphère de cuyvre bouchée « d'un fort parchemin d'environ deux pieds et demy de diamètre, et faict « bruit comme d'un tonnerre quand ladicte peau est touchée avec bastons.

« Le tambour duquel usent les François (assez cogneu par un chacun) « est de bois cave long d'environ deux pieds et demy, estoupé d'un cousté « et d'aultre de peaulx de parchemin, arrestées avec deux cercles d'environ « deux pieds et demy de diamètre, bandées avec cordeaux, affin qu'elles

(1) Brantôme, tom. VII, *Vie du connétable de Bourbon.*

(2) Anagramme de Jehan Tabourot.

« soient plus roides : et faict (comme vous pouvez avoir ouy plusieurs fois) « un grand bruit quand lesdictes peaulx sont frappees avec deux bastons « que celui qui les bat tient en ses mains. La figure en est assez cogneue à « un chacun, toutteffois je la mettray icy, puisque nous en sommes en « propos. » Thoinot Arbeau place en effet à cet endroit de son livre la figure que voici :



« Le bruict de tous lesdicts instrumens, dit-il peu après, sert de signe « et advertissement aux soldats pour desloger, marcher, se retirer : et à la « rencontre de l'ennemy leur donne cœur, hardiessse et courage d'as- « saillir, et se deffendre virilement et vigoureusement.

« Or pourroient les gens de guerre marcher confusément et sans ordre, « cause qu'ils seroient en peril d'estre renversés et deffaicts; pourquoy « nos dicts François ont advisé de faire marcher les renes et jougs des es- « couades avec certaines mesures.

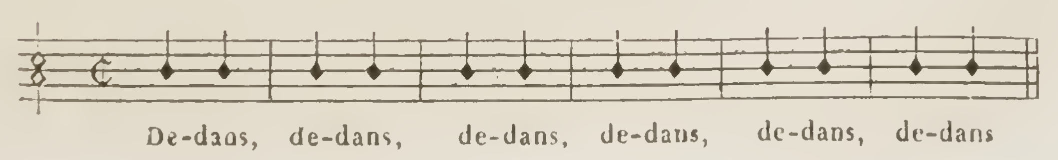
« Vous estes musicien, ajoute Thoinot Arbeau, en s'adressant à son « élève (1), et scuavés bien que c'est des mesures, du temps, les unes sont bi- « naires, les aultres sont ternaires, et que de toutes ces deux sortes de temps, « il y en a de pesantes, de moyennes et de concitees. Vous me confesse- « rés que si trois hommes se promenoient et marchoient ensemble, et « chacun deulx vouloit aller à part, selon l'une des trois diversités, ils ne « s'accorderoient pas, car il fauldroit que tous trois marchassent, ou vitte- « ment, ou bellement, ou médiocrement.

« C'est pourquoy en la marche de la guerre, le François a faict servir le « tambour pour tenir la mesure, suyvant laquelle les soldats doibvent mar- « cher, combien que la plus grand part des soldats n'y sont guieres bien « exercés, non plus qu'en tout le reste de l'art militaire, mais pour cela je « ne laisseray d'en escripre les modes. »

Après avoir indiqué, comme il en a pris l'engagement, la manière de pratiquer un certain nombre de batteries, le même auteur continue en ces termes : « Ce n'est pas nostre intention de traicter icy de l'art militaire : « si vous voulez sçavoir que c'est evolution, voiez le livre que Aelianus « a escript à l'empereur Adrian. Je vous diray seulement qu'oultre les « marches, saltations et danses guerrières cy-dessus declarees, le tambour « use d'une continuation de battemens plus legiers et concitez par mini- « mes noires, y entremeslant des coups de bastons, frappez rudement, les- « quels font un son comme si cestoient coups d'arquebuzes, et ce quand les « soldats approchent l'ennemy de prez : et lorsqu'ils se veullent joindre « contre le bataillon de l'ennemy, les soldats se serrent les uns contre les « autres, comme s'ils estoient tous d'une pièce, et couchent leurs piques et « sarisses, faisans d'icelles un rempart fort espaiz, et difficile à forcer et « rompre. »

(1) L'*Orchésographie* est écrite sous forme de dialogue.

« Cependant le tambour sonne deux minimes noires continues, qui « sont la mesure binaire legiere du pied que les Poëtes appellent Pirrichie, « et s'avanceans tenans tousiours le pied gauche devant et en font lassiette « sur la première notte du pirrichie. Et sur la deuxième notte dudict pir- « richie, ils font lassiette du pied droict dernier, et proche dudit pied « gauche, comme pour s'en servir d'arc bouttant. Et ainsi saultelotans et « danceans, commancent le combat, comme si le tambour vouloit dire :



« Nous appellons le fifre, dit encore Thoinot Arbeau, une petite flutte « traverse à six trouz, de laquelle usent les Allemands et Suysses, et d'au-« tant qu'elle est percée bien estroictement de la grosseur d'un boulet de « pistolet, elle rend un son agu : aulcungs usent en lieu de fifre dudict « flajol et fluttot nommé arigot, lequel selon sa petitesse a plus ou moins « de trouz, les mieux faits ont quatre trouz devant et deux derrière, et « est leur son fort eclattant, et pourroit-on les appeler petites tibies, parce « premierement on les faisoit de tibies et jambes de grues. Les joueurs « desdicts tambour et fifre sont appellez du nom de leurs instruments, « quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour et l'aultre « le fifre de quelque Capitaine. »

Plus loin Thoinot Arbeau parle des hautbois, et fait observer que ces instruments se mariaient fort bien au tambour et au tambourin pour accompagner, aux fêtes de village, la danse récréative, *attendu* (et la raison en peut paraître singulière) *qu'ils étoient extrémement criards, bruyants et demandoient à être soufflez avec force.*

L'extrait qui précède du livre de Thoinot Arbeau nous donne lieu de faire plusieurs remarques. Nous y voyons : 1° que les Français, de même que les Italiens, les Allemands et les Suisses, savaient appliquer les différentes batteries du tambour aux différentes marches et évolutions; 2° qu'ils employaient pour la marche guerrière plusieurs instruments : trompettes, cors, fifres, arigots, ou *petites tibies,* comme l'auteur les appelle, ainsi que les tambours; 3° qu'ils n'avaient pas encore admis le hautbois au nombre des instruments belliqueux, et qu'ils ne s'en servaient que pour accompagner les danses villageoises. Ensuite, le passage relatif aux timbales ou *tambour des Perses* nous apprend que les Allemands employaient quelquefois des instruments de ce genre, mais que selon toute probabilité il n'y en avait point alors dans l'armée française. Néanmoins, comme la France soudoyait à cette époque des troupes étrangères qui, dans le nouveau pays où elles étaient appelées à servir, continuaient d'observer les pratiques militaires de leur nation, il aurait pu se faire que quelques-unes d'entre elles eussent possédé des timbales, ce qui du reste, loin d'avoir été une règle générale, n'eût été qu'une exception. Brantôme, en relevant les abus qu'entraînait cette affluence d'étrangers et de mercenaires dans nos armées, semble vouloir désigner les timbales, lorsqu'il dit ironiquement :

« Mais qui les a fait venir ces messieurs les étrangers, plus prompts aux « trompettes et tambourins d'argent que de cuivre? » Peut-être aussi ne voulait-il parler que du tambour; car plus loin, déplorant l'intervention des étrangers dans les guerres de religion qui déchiraient alors le royaume : « Et quand tout est dict, puisque c'estoit une guerre intestine de la nation « à la même nation, nous la debvions desmêler entre nous autres ensemble, « sans y appeler la nation estrangère comme l'on fait d'estranger contre « estranger. Certes la guerre eust été plus noble, voir en même campagne, « mesmes enseignes pareilles et mesmes armes, *mesmes sonneries de tabou-* « *rins et de trompettes*, et mesme façon et ordre de guerre. » Cette diversité des sonneries et des batteries dont parle ici Brantôme continua de régner longtemps après, car, peu d'années avant la révolution française, quelques écrivains se prenaient à désirer que les troupes étrangères fussent tenues d'adopter les batteries et sonneries de la nation au service de laquelle elles étaient enrôlées, au lieu de persister à n'employer que celles de leur pays. Mais, pour en revenir aux timbales, il faut également admettre que les Anglais en faisaient usage à l'armée, aussi bien que les Allemands, puisque deux de ces instruments figuraient dans la musique qui jouait pendant les repas de la reine Élisabeth, et dont la composition se rapprochait tout à fait du genre guerrier. En effet, suivant Heuxner, cette musique comprenait douze trompettes et deux timbales, accompagnées de fifres, de cornets et de tambours, qui tous ensemble faisaient résonner la salle pendant une demi-heure (1).

C'est à l'époque même dont nous parlons que l'on a cru voir se reproduire chez les modernes et particulièrement en France le fait étrange de l'emploi exclusif des instruments à cordes comme symphonie de guerre. Induits en erreur par quelques écrivains et par des citations inexactes, n'ayant pu d'ailleurs rassembler tous les documents nécessaires pour la vérification d'un pareil fait, nous avions d'abord partagé cette opinion, non toutefois sans concevoir des doutes sur son exactitude. Mais bientôt les renseignements que nous sommes allé puiser aux sources originales et authentiques, nous ont mis à même de découvrir la vérité, et de recon-

(1) Le roi Henri VIII (1530) avait aussi une musique de ce genre, mais qui n'était composée que de fifres et de timbales.

naître que la fausse interprétation des textes avait conduit certains écrivains à considérer comme un fait général ce que l'on doit bien plutôt regarder, ce nous semble, comme un fait particulier et en quelque sorte exceptionnel. On n'ignore pas que, sous l'influence des mœurs italiennes qui venaient de s'introduire en France au seizième siècle, le goût du luxe s'était rapidement propagé, non-seulement à la cour, parmi les princes et la noblesse, mais aussi dans les armées, parmi les chefs et les généraux. Ceux-ci avaient en effet pour la plupart non-seulement un grand train de maison, mais encore une suite nombreuse qu'ils entretenaient soit à leurs dépens, soit à la charge de l'État, et dans laquelle figurait presque toujours un certain nombre de musiciens. C'est ainsi que le maréchal de Brissac (1), le colonel Gouffier de Bonnivet et plus tard le prince de Condé eurent chacun une bande de violons dont ils se faisaient suivre parfois dans leurs ambassades ainsi qu'à l'armée, non dans le but de composer une musique guerrière propre à émouvoir le courage de leurs soldats, mais afin de se récréer pendant leurs repas et de charmer leurs heures de loisir (2). Les anecdotes suivantes, loin de la détruire, confirment cette assertion, et n'ont certainement pas la signification qui leur avait été faussement attribuée. Brantôme, parlant de Bonnivet et de ses compagnons d'armes assiégés dans Saint-Ya par le duc d'Albe, qui menaçait de réduire cette place en deux

(1) « Si bien qu'il avoit sa bande de violons, la meilleure qui fust en toute l'Italie, où il « estoit curieux de l'envoyer rechercher et la très-bien appoincter; desquels en ayant esté faict « grand cas au feu roy Henry et à la reyne, les envoyerent demander à M. le mareschal pour « apprendre les leurs qui ne valoient rien, et ne sentoient que petits rebecs d'Escosse au prix « d'eux; à quoy il ne faillit de les leur envoyer : dont Jacques Maryo et Baltazarin estoient « les chefs de la bande; et Baltazarin despuis fut vallet de chambre de la reyne, et l'appeloit-« on M. de Beaujoyeux. » (Brantôme, tome 1, *Vie du mareschal de Brissac.*)

(2) Cela était également dans les habitudes de la reine Catherine de Médicis; et lorsqu'en 1569, elle conduisit Charles IX au siége de Saint-Jean-d'Angely, « elle traînoit toujours « avec elle, dit Mézeray, tout l'attirail des plus voluptueux divertissements, et particulière-« ment une centaine des plus belles femmes de la cour, qui menoient en lesse deux fois « autant de courtisans. Il falloit, comme dit Montluc, que, dans le plus grand embarras de « la guerre et des affaires, *le bal marchât toujours*. Le son des violons n'étoit point étouffé « par le son des trompettes; le même équipage traînoit les machines des ballets et les « machines de guerre; et on voyoit dans une même lice les combats où les François s'égor-« geoient, et les carrousels où les dames prenoient leurs plaisirs. »

jours, les loue d'avoir montré une belle contenance « *de recevoir le grand* « *assaut que leur préparoit le duc d'Albe,* » et il ajoute : « *S'ils se fussent le* « *moins du monde estonnés ils estoient tous perdus.* » Dès lors ce qui suit reçoit une explication toute naturelle : « J'ay ouy dire et raconter à M. du Gua « l'aisné, poursuit Brantôme, qui lors estoit dedans (dans cette place), que, « tant s'en faut que M. de Bonnivet monstrast le moindre semblant d'ap- « prehension, que le jour du grand assaut qu'on attendoit, M. de Bonnivet « fit venir derriere le rempart sa bande de violons, qui montoient tousjours « à une demye-douzaine (car il n'en estoit jamais desgarny) et les fist tous- « jours sonner et jouer tant que l'allarme dura : soubs quel son, et des tam- « bours et trompettes, tout le monde se tressailloit de joie, comme « s'ils fussent esté en une salle de bal, et n'avoient garde d'apprehender « aucune peur (1). » On voit par cette dernière phrase que l'intervention des musiciens de Gouffier de Bonnivet n'était ici qu'une bravade, et qu'elle n'empêcha point les tambours et les trompettes de faire leur office ordinaire; car nous croyons que cette dernière phrase doit s'entendre ainsi : *soubs quel son, et* (c'est-à-dire *joint à celui*) *des tambours et des trompettes*, etc.

On raconte qu'environ un siècle après cet événement (en 1647), au siége de Lérida, le régiment de Champagne, précédé des vingt-quatre violons du prince de Condé, ouvrit la tranchée en plein jour, au son de ces instruments. Si Grammont rend compte de ce fait à peu près en ces termes, Bussy-Rabutin le rapporte différemment. Il ne dit point que les violons eussent figuré à l'ouverture de la tranchée (2), mais il parle d'un repas d'officiers qui eut lieu quelques jours auparavant dans une église en ruine, pavée de dalles tumulaires, et à la fin duquel l'un des convives, égaré par les fumées du vin, se mit à danser au son des violons du prince de Condé, entraînant dans sa ronde bachique et sacrilége un cadavre trouvé dans cette église, et dont il venait de profaner

(1) Brantôme. *Hommes illustres*, *Vie de Gouffier de Bonnivet*.

(2) « Le 27 de mai 1647, on ouvrit les tranchées en deux attaques, celle du prince à une église ruinée, à deux cent cinquante ou trois cents pas de la porte de la ville, et celle du mareschal de Grammont à une autre église. »

(*Mémoires de messire Roger de Rabutin*, tome 1er. Lyon et Paris, 1712.)

la sépulture. En tout cas, il ne s'agirait encore ici que d'une bravade (1).

A un siége défensif sous le même règne, des officiers, précédés de six violons, vinrent, après boire, danser sur la brèche; mais une fougace leur

(1) Pour ne conserver aucun doute sur le caractère de cet acte, il suffit de lire le passage suivant, extrait des *Mémoires du comte de Grammont*, frère du maréchal, Mémoires qui ont été rédigés, comme on sait, par Hamilton son beau-frère. Dans ce passage Grammont fait au roi d'Angleterre la relation du siége de Lérida : « Sire, dit-il, monsieur le prince « (de Condé) assiégeait Lérida. La place n'était rien; mais Don Gregorio Brice était quelque « chose. C'était un de ces Espagnols de la vieille roche, vaillant comme le Cid, fier comme « tous les Guzmans ensemble, et plus galant que tous les Abencerrages de Grenade. Il nous « laissa faire les premières approches de sa place, sans nous donner le moindre signe de « vie. Le maréchal de Grammont, dont la maxime était qu'un gouverneur qui fait grand tin- « tamarre d'abord, et qui brûle ses faubourgs pour faire une belle défense, la fait d'ordi- « naire assez mauvaise, n'augura pas bien pour nous de la politesse de Gregoire de Brice. « Mais M. le prince, fier des campagnes de Rocroy, de Norlingue et de Fribourg, *pour insul- « ter la place et le gouverneur,* fit monter la première tranchée en plein jour par son régi- « ment, à la tête duquel marchaient vingt-quatre violons, *comme si c'eût été pour une noce.* »

« La nuit venue, nous voilà tous à goguenarder, nos violons à jouer des airs tendres, et « grande chère partout. Dieu sait les brocards qu'on jetait au pauvre gouverneur et à sa « fraise, que nous nous promettions de prendre l'un et l'autre dans vingt-quatre heures. « Cela se passait à la tranchée, d'où nous entendîmes un cri de mauvais augure, qui partait « du rempart et qui répéta deux ou trois fois : *Alerte à la muraille!* Ce cri fut suivi d'une « salve de canons et de mousqueterie, et cette salve, d'une vigoureuse sortie, qui, après « avoir culbuté la tranchée, nous mena, tambour battant, jusqu'à notre grand' garde.

« Le lendemain, Gregorio Brice envoya par un trompette des présents de glace et de fruits « à M. le prince, priant bien humblement son altesse de l'excuser s'il n'avait point de violons « pour répondre à la sérénade qu'il avait eu la bonté de lui donner; mais que s'il avait pour « agréable la musique de la nuit précédente, il tâcherait de la faire durer tant qu'il lui ferait « l'honneur de rester devant sa place. Le bourreau nous tint parole, et dès que nous enten- « dions, *Alerte à la muraille,* nous n'avions qu'à compter sur une sortie qui nettoyait la « tranchée, comblait nos travaux, et qui tuait tout ce que nous avions de meilleur en soldats « et en officiers. M. le prince en fut si piqué qu'il s'opiniâtra, malgré le sentiment des offi- « ciers généraux, à continuer un siége qui pensa ruiner son armée, et qu'il fut encore obligé « de lever assez brusquement. » (*Mémoires du comte de Grammont*, par Hamilton, tome 1er, chap. VIII.) Bien que le ton frivole et l'esprit malicieux qui règnent dans les *Mémoires de Grammont*, puissent faire douter quelquefois de leur exactitude historique, on ne saurait néanmoins s'empêcher de reconnaître que la vérité perce dans le récit qu'on vient de lire, et qui confirme pleinement d'ailleurs ce que Bussy rapporte de son côté des folies et des fanfaronnades des jeunes officiers pendant ce siége. (Voyez aussi Mézeray, *Abr. chron. de l'hist. de France.*)

fit payer cher cet acte d'insensés. Au reste, de pareils faits se reproduisaient assez fréquemment. On raconte encore que plusieurs officiers français soupant chez le commandeur de Souvrai pendant le siége de Cazal (1630), Barradas, ancien favori de Louis XIII, leur proposa d'aller danser sur une demi-lune et d'y boire à la santé de tous les princes chrétiens, ainsi qu'à celle du marquis de Spinola, général des assiégeants. La proposition est acceptée; on se rend au lieu assigné pour la réunion, et, à défaut de violons, on emmène un trompette avec un joueur de vielle; puis on rit, on boit, on danse. Mais tout à coup les Espagnols, ayant mis le feu a deux mines, font sauter en l'air le malheureux trompette et la plupart des danseurs. Le joueur de vielle, quoique aveugle, a le bonheur de pouvoir se sauver en passant, seul et sans guide, sur une planche étroite où ceux qui y voyaient le mieux n'auraient jamais osé faire un pas (1).

Dans les cas précédents, il est facile de reconnaître que la musique joue un rôle purement accidentel, et qu'elle n'y est nullement considérée comme ayant la moindre attribution guerrière. Les instruments à cordes ne furent donc pas affectés de nouveau au service des troupes de préfé-

(1) Ces folles idées ne venaient pas toujours à éclore dans des cerveaux pris de vin, et quelquefois l'intervention d'une musique joyeuse, pendant le siége d'une place, fut résolue de sang-froid par les officiers français dans un but de galanterie. Un jour, au siége de Mons (1691), après le spectacle tragique que peuvent offrir de meurtrières hostilités, l'artillerie se tut tout à coup vers onze heures du matin, et au fracas épouvantable des bombes succéda un concert de hautbois, que les officiers du régiment du roi donnaient aux dames de la ville. Les musiciens s'étaient placés sur un ouvrage encore tout fumant de carnage, dont nos troupes venaient de s'emparer. Il paraît que les dames de la ville furent sensibles à cet hommage; car elles accoururent sur les remparts pour entendre ce concert, et ne s'en retournèrent qu'après qu'il eut cessé. (*Histoire de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis.*) Ce fut un motif moins frivole qui détermina le roi de Hongrie Mathias Corvin, assiégé dans Wratislavie en 1473 par les rois de Pologne et de Bohême, à organiser en face de l'ennemi des divertissements mêlés de danses et de chants. Les alliés commençaient à ressentir les atteintes de la disette, et ils voyaient avec peine que les Hongrois, dans une ville pourvue de vivres comme celle où ils s'étaient retirés, n'auraient point de longtemps à souffrir de la famine. Pour les affermir dans cette idée, Mathias avait fait construire sur les murailles de la ville de grands échafauds, où des tables toutes dressées et chargées des mets les plus exquis, des troupes de musiciens et de jeunes danseuses invitaient les officiers et les soldats hongrois à se livrer au plaisir de la bonne chère. Découragés par ce spectacle répété chaque jour, les assiégeants firent des propositions de paix, et celles-ci ne tardèrent pas à être agréées.

rence aux instruments à vent, ainsi qu'on avait été d'abord tenté de le croire.

La réunion des instruments de musique militaire employés au seizième siècle, et dont Thoinot Arbeau nous a laissé une nomenclature assez complète et sans doute assez fidèle, ne tarda pas à s'augmenter, par le caprice et la volonté des chefs, de quelques instruments nouveaux, dont l'usage, d'abord restreint aux troupes placées sous leur commandement immédiat, s'étendit ensuite à toute l'armée. C'est ainsi que nous voyons apparaître les cymbales du temps même de Brantôme, qui, au sujet des ménétriers dont César Borgia s'était fait accompagner lors de son ambassade en France, à savoir, *deux tabourins et un rebec* (*dont l'on en usoit fort de ce temps*), ajoute immédiatement, « comme aujoud'huy font les grands « seigneurs d'Allemaigne et généraux d'armées qui usent de leurs cym-« balles quand ils marchent, ainsi que fit le baron Dosne (1) par grand « ostentation, mais ce brave grand M. de Guyse les lui cassa et en fit taire « le son à sa grand'honte. J'ay veu ce grand roi de Navarre Anthoine, père « à nostre roy, en user de mesme à l'imitation d'Allemaigne lorsqu'il fut « lieutenant général du roy Charles Neuviesme, quand il marchoit, ce « qu'il faisoit beau voir à la guerre sonnans tousjours devant luy et nous « en *donnant beaucoup de plaisir en chemin qui nous en soulageoit d'au-« tant*. On disoit que le duc de Saxe lui en avoit fait présent (2). »

Comme les auteurs ont quelquefois confondu les cymbales et les timbales, on pourrait supposer, au premier abord, qu'il est ici question de ce dernier instrument; cependant rien ne fortifie cette conjecture, car rien n'empêche d'admettre que Brantôme ait prétendu désigner les cymbales proprement dites, puisqu'elles étaient effectivement employées par les Allemands à cette époque, et même antérieurement au quinzième siècle, les jeux guerriers de la noblesse germanique étant alors célébrés au son éclatant des trompettes, au bruit retentissant des timbales et des cymbales (3). On se rappelle que Michaud les met au nombre des instru-

(1) De Dhona.

(2) Brantôme, *Hommes illustres*, *Vie de César Borgia*.

(3) Cum stridentibus buccinis, prostrepentibus tympanis et tinnientibus cymbalis. (J. N. Forkel, *Hist. de la musique*. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1801.)

ments dont se servaient les croisés (1). Néanmoins, d'après la manière même dont Brantôme parle des cymbales, il y a tout lieu de croire qu'elles se rencontraient fort rarement dans les troupes; d'où il suit que Laborde, qui vivait sous le règne de Louis XV, a pu dire de son temps que l'usage en était *nouvellement* établi dans la musique militaire.

Au reste, tous les éléments nouveaux qui vinrent augmenter les ressources instrumentales de nos armées, provenaient d'emprunts faits aux nations étrangères, et principalement à l'Allemagne. C'est à l'imitation des troupes allemandes que les nôtres adoptèrent les hautbois (2), les cymbales et les timbales. On veut qu'à peu près dans le même temps, les Français aient pris des Anglais l'usage de la cornemuse, et des Piémontais celui de la musette; mais nous n'avons pu savoir quels furent ceux de nos régiments qui donnèrent l'exemple de cette innovation.

(1) Quant à cette assertion, nous nous en référons à l'opinion déjà exprimée par nous sur les autres instruments de musique guerrière que l'auteur des *Croisades* donne aux armées des chrétiens.

(2) L'origine du hautbois, de même que celle du basson, a soulevé plusieurs conjectures. Il est difficile jusqu'à présent de déterminer quel est le peuple, des Français, des Allemands ou des Italiens, qui le premier a connu cet instrument et s'en est servi à la guerre. L'invention du hautbois est attribuée par les uns aux Français, par d'autres aux Italiens, et l'on dit que ce furent deux artistes de cette dernière nation, les frères Besozzi, qui, l'an 1720, le mirent les premiers en vogue à Paris, en raison de l'habileté dont ils firent preuve sur cet instrument dans les séances du concert spirituel. Nous savons cependant que, bien antérieurement à cette époque, l'usage s'en était répandu à l'armée chez les Allemands comme chez les Français. Du temps même de Thoinot Arbeau, le hautbois était déjà connu, mais, à la vérité, n'était pas encore employé à cet usage. Plusieurs auteurs disent que cet instrument est d'origine allemande. Quant au basson, l'invention en est attribuée à un chanoine de Ferrare, nommé Afranio, par un autre chanoine nommé Albonesio, dans un traité sur la langue orientale, où se trouve le dessin même de l'instrument dans sa forme primitive. En tout cas, ce qui est certain, c'est qu'avant le hautbois et le basson, les Allemands employaient le chalumeau et le bombart ou *pommer*, dont les deux autres instruments sont dérivés. Or, comme le chalumeau était surtout demeuré longtemps parmi eux en usage dans la musique militaire, il est permis de penser qu'ils auront saisi avec empressement l'occasion d'y substituer un instrument du même genre, mais amélioré par un perfectionnement important, dès que ce perfectionnement aura été connu, et qu'ils auront ainsi adopté les premiers, et avant les Français (puisque ceux-ci n'avaient point pour ce faire un précédent analogue dans l'emploi du chalumeau), les hautbois, dont nos régiments se sont ensuite emparés à l'imitation des troupes allemandes.

L'adoption du hautbois paraît avoir précédé de quelques années le règne de Louis XIV; quant aux timbales, on ne voit point que la cavalerie française en ait eu avant cette époque. Mais alors elle en prit aux Allemands dans quelques rencontres, et les régiments qui s'en étaient emparés les armes à la main, eurent d'abord seuls le droit d'en faire usage. Plus tard, on accorda des timbales aux compagnies de la maison du roi, les mousquetaires exceptés. Les hussards et les gens d'armes en étaient également pourvus; mais les dragons n'en possédaient point, si ce n'est toutefois le régiment de cette arme commandé par le colonel de la Bretèche, qui, ayant surpris un quartier ennemi, et étant parvenu à y enlever deux paires de timbales, obtint du roi la permission d'en faire figurer une paire dans sa musique. Cette marque d'honneur fut conservée au même régiment sous les successeurs du colonel de la Bretèche. On lit dans un ouvrage spécial, qu'après la victoire, le général doit se faire apporter les timbales, les drapeaux et les étendards que l'on prend sur l'ennemi, pour les envoyer à son prince, et qu'il serait juste de récompenser les régiments qui les ont enlevés. C'était déjà sans doute à titre de récompense qu'on leur permettait, dans l'origine, de conserver les timbales dont ils s'étaient emparés en combattant. Comme ces instruments étaient placés au même rang que les enseignes de guerre, ils offraient naturellement une prise importante et méritoire aux soldats, qui, par ce motif, ne pouvaient manquer de rechercher avidement l'occasion de s'en rendre maîtres. Aussi les timbaliers devaient-ils être des hommes de cœur, capables de défendre leurs instruments au péril de leur vie, ainsi que le cornette et le guidon devaient faire pour leur drapeau (1). Au reste, quand on défilait dans un pays où les timbales auraient pu être insultées, on avait soin de faire pré-

(1) Voici comment Alain Manesson Mallet, dans l'ouvrage intitulé *les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre*, dépeint le type du timbalier, et s'exprime sur le caractère guerrier des timbales : « Le timbalier, dit-il, doit être un homme de cœur, et chercher plutôt à périr « dans le combat que de se laisser enlever avec ses timbales. Il doit avoir un beau mouve- « ment de bras et l'oreille juste, et se faire un plaisir de divertir son maître par des airs « agréables dans les actions de réjouissance. Il n'y a point d'instrument qui rende un son « plus martial que la timbale, principalement quand elle est accompagnée du son de quelques « trompettes. »

(*Les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre.* Paris, 1691, tome III, page 98.)

céder le timbalier par quatre cavaliers portant la carabine haute, précaution que l'on prenait également les jours de combat. En temps de paix, lorsque la troupe était en garnison ou en quartier, elles étaient soigneusement gardées chez le commandant avec les étendards, et, à l'armée, on les consignait de même à la garde du camp pendant la nuit, et aux sentinelles du piquet pendant le jour. Dans les marches et les revues, le timbalier se tenait à la tête de l'escadron, trois ou quatre pas devant le commandant. Mais, pendant le combat, les timbaliers étaient postés, sur les ailes, dans les intervalles des escadrons, pour recevoir les ordres du major ou de l'aide-major. Les timbales se plaçaient en avant de la selle du cheval que montait le timbalier. Elles étaient généralement garnies d'une sorte de tapis de la plus grande richesse, avec des franges d'or, et brodé aux armes du prince, ou du colonel ou *mestre de camp*, à qui elles appartenaient. C'était là ce qu'on appelait le tablier des timbales. (Voyez Pl. VII B, fig. 8.)

Suivant le P. Daniel (1), il y avait des trompettes (voy. Pl. VII B, fig. 6) dans toutes les compagnies de cavalerie. Le trompette portait la livrée du roi, du prince ou du colonel, ou mestre de camp, dont les armoiries étaient ordinairement brodées sur l'un des côtés de la banderole des trompettes, et la devise sur le côté opposé. Le trompette était entièrement attaché au capitaine, avec obligation de le suivre, non-seulement quand il marchait à la tête de sa troupe ou autre détachement, mais encore partout où il se rendait à cheval pendant qu'il était à l'armée. Il y avait aussi dans chaque régiment un trompette-major, lequel devait être expert pour le bruit de guerre et pour les fanfares, afin de pouvoir en instruire les autres, et notamment les nouveaux venus (2). Les trompettes, dans les marches et les revues, de même que les timbaliers, se tenaient à la tête de l'escadron, trois ou quatre pas devant le commandant. Comme eux aussi, dans le combat, ils étaient sur les ailes, dans les intervalles des escadrons, pour recevoir les ordres du major ou de l'aide-major. Les différents signaux se transmettaient par des sonneries de trompettes, qui étaient *le boute-selle*, *à cheval*, *la marche*, *l'appel*, *la retraite*, et *la sourdine*, ainsi nom-

(1) Le P. Daniel, *Histoire de la milice française*.

(2) *L'École de Mars*, par M. de Guignard. Paris, 1725, tome I.

mée, parce qu'elle donnait l'ordre de marcher à petit bruit. Les trompettes étaient aussi employés comme parlementaires, et, par cette raison, on exigeait d'eux qu'ils fussent des hommes discrets et intelligents (1).

Sous Louis XIV, les quatre compagnies des gardes du corps de la maison du roi avaient chacune sept trompettes et un timbalier. Il y avait par compagnie un trompette qui restait auprès du roi pour son service particulier, sous le titre de *trompette des plaisirs*. Il y avait aussi un cinquième timbalier dépendant du corps, qui restait également auprès du roi sous le même titre. Ce timbalier marchait à la tête du guet, derrière le carrosse du roi, battant de ses timbales, comme les trompettes qui marchaient au devant du carrosse sonnaient de leurs trompettes (2). Les quatre *trompettes des plaisirs* portaient un habillement magnifique, fourni aux dépens du roi. Le fond en était de velours bleu, chamarré d'argent en plein. On reconnaissait à la couleur de la banderole de leurs instruments la compagnie à laquelle chacun d'eux appartenait. Cette couleur distinctive était, pour la première compagnie, le blanc, et, pour les autres, le vert, le bleu et le jaune (3). Les fonctions de ces trompettes étaient de servir avec le guet du quartier, par exemple dans les voyages, pour accompagner le carrosse du roi, et de se trouver aux fêtes que le souverain donnait, de même qu'aux cérémonies royales, aux déclarations de guerre, publications de paix, etc. Ils se trouvaient également présents à tous les concerts où il fallait des trompettes devant le roi, tant sur le canal de Versailles que dans les appartements du château. Ainsi on les voyait figurer à la représentation des

(1) Dans *les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre* il est dit « que le trompette doit être « un homme de fatigue et vigilant, pour être prêt à toute heure d'exécuter les commande- « ments de sonner. » Plus loin, il est dit encore que « le trompette doit être un homme dis- « cret, principalement quand il est employé dans les pourparlers, où il ne doit jamais se « servir d'autres termes que ceux dont il est chargé, et ne s'ingérer jamais de donner aucun « conseil, afin que, dans les conférences et dans les traitez, on ne trouve point d'ambiguïté « ni de sentiments contraires à ceux qu'il a proposés. »

(Voyez *Art de la guerre*, tome III, page 96.)

(2) Voyez *l'État de France de 1708*, tome I. Le timbalier en charge à cette époque était tiré de la compagnie de Noailles. Il se nommait Claude Babelon, et recevait sur la cassette 1,200 livres par an.

(3) *L'École de Mars*, tome I, page 377 et 378.

opéras, aux ballets et aux comédies qu'on donnait à la cour; quelquefois même ils accompagnaient le roi jusque dans la chapelle. Enfin ils étaient encore de service pour la solennité de la veille ou du jour de l'Épiphanie, ainsi qu'il arriva en 1693 et 1694, années où Louis XIV fit les Rois à Versailles avec le roi d'Angleterre et quelques princes, princesses et dames. Dans tous ces divertissements, les trompettes des plaisirs avaient le pas sur les trompettes de la chambre; mais le contraire avait lieu dans d'autres occasions. Ces trompettes de la chambre, que nous venons de citer, faisaient partie de la bande de la grande écurie, dont nous indiquerons bientôt la composition. Ils se joignaient aux quatre trompettes des plaisirs dans toutes les grandes cérémonies royales, baptêmes, mariages, sacres, funérailles, et autres déjà mentionnées ci-dessus; comme aussi lorsque le roi allait tenir son lit de justice au parlement, ou bien encore quand on portait à Notre-Dame de Paris les drapeaux enlevés aux ennemis. Des douze trompettes de la grande écurie, qui se disaient aussi trompettes de la chambre, le grand écuyer en choisissait quatre, appelés trompettes ordinaires de la chambre du roi, lesquels avaient pour mission particulière de sonner de leurs instruments à la tête des chevaux du carrosse royal, principalement dans les voyages, et quand le roi entrait dans les villes (1). Toutes les fois que le dauphin se rendait à l'armée, des quatre trompettes des plaisirs, deux le suivaient pour exercer auprès de lui les mêmes fonctions qu'ils avaient exercées auprès du roi. Quant aux deux autres, ils restaient au service de ce monarque. Il en était de même des quatre trompettes de la chambre, dont les fonctions en pareil cas se trouvaient partagées de la même manière (2). Ces divers usages, relatifs au

(1) Voyez *l'État de la France de* 1767 et années suivantes jusqu'en 1789. Dans *l'État de* 1708 on lit, relativement à l'ordre de la marche du roi : « Dans les voïages, le roy marche à « huit chevaux à son carrosse; alors les quatre trompettes de la chambre marchent à la tête « des chevaux du carrosse de Sa Majesté, et les quatre trompettes et le timbalier des plaisirs « marchent à la tête du guet des gardes du corps, derrière le carrosse. Mais il n'y a que les « seize gardes du corps et point de trompettes ni de timbale, quand le roy marche à l'ordi- « naire. Lorsque le roy va à Fontainebleau ou à Chambord, cela passe pour voïage, et les « trompettes marchent, comme aussi quand Sa Majesté entre dans Paris ou en sort. »

(2) *État de la France de* 1708, tome I.

service des trompettes de la cour de France, continuèrent de subsister jusque vers la fin du règne de Louis XVI (1).

Le tambour était à l'infanterie ce que la trompette était à la cavalerie; les dragons aussi avaient des tambours, et quelques-uns de leurs régiments, indépendamment des tambours, avaient même des hautbois (2). Quant aux mousquetaires institués par Louis XIII, l'an 1622, lorsqu'on établit la première compagnie en 1657, on y mit un trompette; mais il y a toute apparence que les mousquetaires en avaient eu dès leur origine. Comme ils avaient été institués pour servir à pied et à cheval, tant pour la garde du roi que pour les opérations de la guerre, on prétend qu'ils avaient eu des tambours et des fifres indépendamment des trompettes, à l'époque même de leur création, et qu'ils employaient les premiers instruments quand ils servaient à pied, et les seconds quand ils servaient à cheval. En 1663, les trompettes et les fifres leur furent ôtés, et l'on y substitua des hautbois. En 1665, il y avait trois hautbois et cinq tambours par compagnie; ce nombre fut augmenté par la suite d'un sixième tambour et d'un quatrième hautbois (3). Les mousquetaires n'ayant plus de trompettes, les remplaçaient par les tambours, quand ils servaient à cheval, ce qui fut regardé comme une nouveauté fort extraordinaire, ces derniers instruments ayant presque toujours été exclusivement réservés pour le service des gens de pied. Un auteur cependant fait observer que cette innovation n'en était peut-être pas tout à fait une, s'il faut s'en rapporter à quelques mémoires du temps, d'après lesquels il paraîtrait que nos anciens arquebusiers à cheval avaient des tambours. Mais, ajoute le même auteur, comme ils avaient aussi des trompettes, il y a lieu de croire que leur service était analogue à celui des mousquetaires et des dragons, et qu'ils employaient les tambours quand ils étaient à pied, et les trompettes

(1) Voyez *l'État de la France de* 1789 et des années précédentes; les publications annuelles intitulées: *État de la musique du roi et des trois spectacles de Paris,* à l'article: *Grande écurie, charges d'instruments à l'ordre de M. le grand écuyer;* puis encore les *Almanachs de Versailles*, à l'article: *Grande écurie, officiers servans aux grandes cérémonies.*

(2) Voyez *les Travaux de Mars ou l'Art de la Guerre*, par A. M. Mallet, tome III, page 108.

(3) On peut voir ce nombre indiqué à l'article des *Mousquetaires*, dans *l'État de la France de* 1677, tome I.

quand ils étaient à cheval. D'après cela, les mousquetaires auraient bien été effectivement les premiers à faire usage des tambours dans ce dernier cas. Les tambours des mousquetaires étaient beaucoup plus petits que ceux de l'infanterie, et battaient d'une manière toute différente, mais bien plus gaie, suivant ce qu'on rapporte.

La compagnie des Cent-Suisses et la garde ordinaire du roi avait trois tambours et un fifre. Quand le roi allait à la messe, les gardes-suisses formaient la haie au dehors de la chapelle. Leurs tambours battaient, et leur fifre jouait depuis le moment de la venue du monarque jusqu'à celui où il s'agenouillait à son prie-Dieu, et toute la compagnie, marchant ainsi au bruit de ces instruments, pouvait l'accompagner jusqu'au milieu des églises et jusqu'aux portes et balustrades du chœur (1). Si un ambassadeur venait à sa première audience ou à son audience de congé, les Cent-Suisses formaient également la haie sur son passage, et, dès qu'il arrivait, leur tambour, par deux ou trois coups de baguette frappés sur sa caisse, les avertissait de se tenir sous les armes.

En général, quand un bataillon était sous les armes, les tambours se tenaient sur les ailes, et quand il défilait, les uns étaient postés à la tête, les autres à la queue. Chaque régiment avait un tambour-major, chaque compagnie un tambour particulier, et quelques-unes deux (2). Les manœuvres, les évolutions et les diverses parties du service ordinaire des troupes étaient réglées par les différentes batteries de tambour. Ces batteries étaient : *la générale*, *l'assemblée*, *l'appel*, *le drapeau*, *la marche*, *la charge*, *la retraite*, *la prière*, *la fascine* ou *la breloque*, *le ban*, *l'ordre*, *l'enterrement*. Dans les marches, les fifres ou les hautbois accompagnaient les tambours en improvisant des airs qu'ils tâchaient de faire accorder au rhythme des batteries. « Il est vrai, dit un savant écrivain du grand siècle « de Louis XIV (3), que le tambour est non-seulement d'un grand secours

(1) Les tambours des Cent-Suisses battaient encore le matin, accompagnés du fifre quand le roi devait communier, ce qui arrivait ordinairement la veille de Pâques et de Noël. Comme il était d'usage que le roi, après cette cérémonie, allât visiter et toucher les malades, les tambours et les fifres, chose singulière, ne cessaient de se faire entendre tout le temps que le roi était en train de satisfaire à cette obligation.

(2) Le P. Daniel, *Histoire de la milice française*.

(3) Le P. Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris, 1681.

« dans les armées pour la marche des fantassins, servant de signe pour « déloger, pour marcher, pour se retirer, pour s'assembler et pour les « autres commandements qu'il serait difficile de porter partout en même « temps, et de les faire entendre de tant de personnes sans ce secours, « mais il anime les soldats et leur donne du cœur quand il faut choquer « l'ennemi et le combattre. Les trompettes, les tymbales, les hautbois, « font à peu près le même effet. Le battement des tymbales, qui tient du « trépignement et de la marche des chevaux, fait aussi que ces animaux « marchent avec une fierté plus noble. »

On ne s'attend pas sans doute à voir des troupes au service de la France faire usage d'un instrument beaucoup plus primitif que le tambour, et il est assez curieux que les soldats des temps modernes aient aussi embouché la conque des Tritons. Tel était cependant l'instrument dont se servaient les compagnies des fusiliers de montagnes, que l'on créa dans le Roussillon au commencement de 1689, pour les opposer aux miquelets catalans qui étaient au service des Espagnols. Selon le témoignage d'un écrivain déjà cité (1), ils avaient, au lieu d'un tambour, un corneur dans chaque compagnie, lequel, dit cet auteur, « se servait d'une grosse coquille de limaçon de mer; de sorte que lorsque ces compagnies, qui « étaient au nombre de cent, marchaient ensemble, cela formait un bruit « champêtre étonnant, et cependant martial. » (Voyez pl. VII B, fig. 7.)

Dans les carrousels et dans les quadrilles qui succédèrent aux tournois, et qui, introduits parmi nous sous Henri IV, eurent encore lieu quelquefois en France sous Louis XIV, on avait ordinairement recours à quelques-uns de ces instruments, soit pour donner plus de précision à l'exécution de ces jeux chevaleresques, image des combats, soit pour y ajouter un éclat nouveau et y répandre plus d'animation. La musique, employée dans ces jeux, était de deux sortes : l'une fière et martiale, l'autre douce et harmonieuse. La première se trouvait placée à la tête de chaque quadrille, pour animer pendant les courses les cavaliers et leurs montures, après avoir annoncé leur arrivée et leur entrée dans la carrière, qui se nommait *comparse*. La seconde accompagnait les récits, le jeu des machines, et, en général, tout ce qui servait à rehausser la pompe et à accroître l'inté-

(1) M. de Guignard, dans *l'École de Mars*, tome 1, page 722.

rêt de la mise en scène (1). Lors du célèbre carrousel qui eut lieu en 1661, les trompettes, les tambours, les timbales et les hautbois constituaient l'harmonie guerrière. La musique qui escortait les chars était composée de violons et de flûtes.

Sous le règne de Louis XIV, aux grandes cérémonies, telles que mariages, naissances, entrées solennelles, réjouissances publiques, la musique employée pour le service du roi comprenait souvent, outre les *petits violons* attachés à la musique de la chambre (2) et les musiciens

(1) « L'harmonie, dit le père Ménestrier, ne devait pas manquer aux carrousels, qui sont « des fêtes d'appareil et des réjouissances publiques. Aussi, comme ce sont des fêtes mili- « taires et galantes, des jeux en forme de combats et des exercices guerriers changés en « divertissements, leur harmonie est de deux sortes : l'une, militaire, fière et guerrière ; « l'autre, douce et agréable. »

(*Traité des tournois, joustes, carrousels, etc.* Lyon, 1669, p. 168 et 169.)

(2) La musique de la chambre proprement dite, dont Lully partagea pendant plusieurs années la surintendance avec Boesset, comprenait non-seulement une partie vocale composée d'un certain nombre de chanteurs, mais encore une partie instrumentale fort nombreuse. Indépendamment des joueurs de clavecin, petit luth, viole, théorbe, dessus de violon, basse de viole, etc., il y avait la bande des vingt-quatre violons de la chambre, et celle des violons du cabinet, ou petits violons. La première venait jouer au dîner du roi, principalement à trois ou quatre différents jours de l'année, comme aussi au retour du voyage de Fontainebleau et autres *grands* voyages. La seconde, formée par les soins de Lully, était beaucoup mieux rétribuée que la première, et les artistes dont elle se composait touchaient leurs appointements sur la cassette du roi. C'était la bande privilégiée ; elle suivait le roi dans tous ses voyages, et figurait dans toutes les fêtes, dans tous les divertissements donnés à la cour, ainsi que dans d'autres solennités plus importantes. Enfin, à ce personnel venaient encore se joindre les douze trompettes de la Grande Écurie, qui prenaient aussi le titre de trompettes de la chambre, puis quatre tambours et quatre fifres (auxquels succédèrent quatre hautbois), dits tambours et fifres de la chambre. L'*État de la France* fait mention d'une particularité fort curieuse touchant l'étiquette qui s'observait pendant les concerts donnés par la musique de la chambre. Nous rapportons textuellement ce passage : « On « remarque une chose, soit pour montrer la grandeur de nos rois et des fils de France par- « dessus les autres princes souverains ou autrement, que quand la musique de la chambre « va chanter par ordre du roy devant les princes du sang (excepté les fils de France) et de- « vant les princes étrangers, quoique souverains ; si ces princes se couvrent, la musique de « la chambre du roy se couvre aussi. Cela se fit de la sorte devant M. le duc de Lorraine, à « Nantes, en l'année 1626, et, en l'année 1642, à Perpignan. Le prince de Morgues, étant « averti de ce privilége, aima mieux entendre la musique découvert. La même chose s'est

de sa chapelle, la bande dite de la Grande Écurie, où figuraient un grand nombre d'instruments de la musique militaire d'alors, comme trompettes, hautbois, flûtes, fifres, tambours et timbales (1).

Sous le glorieux règne de Louis XIV, la musique militaire acquit une véritable importance, et le monarque lui-même semble s'y être intéressé vivement. Un recueil manuscrit (2), contenant les batteries et les airs d'un grand nombre de marches à l'usage de l'armée française, recueil formé en 1705 par les soins de Philidor l'aîné, ordinaire de la musique du roi et garde de sa bibliothèque musicale, prouve que cet objet avait provoqué toute la sollicitude du souverain, et qu'il tenait même à ce que les plus habiles musiciens attachés à son service s'en occupassent activement : aussi voit-on figurer parmi les compositeurs qui ont signé les productions de ce recueil, les artistes les plus célèbres. L'un de ceux que Louis XIV affectionnait le plus, celui même qui était en quelque sorte l'enfant gâté de la cour, Lully, le fameux Lully n'était pas seulement obligé de composer la musique des ballets où dansait le roi, et celle des opéras de Quinault dont le sujet plaisait à son souverain; mais il devait encore écrire pour les régiments français, quelquefois même aussi pour

« observée depuis devant les princes de Modène et de Mantoue, au palais Mazarin, en présence de M. le cardinal Mazarini. » (*État de la France de* 1677.)

(1) D'après l'*État de* 1708, cette musique comprenait en tout douze trompettes, dites trompettes de la chambre; les cromornes de la chambre, les saqueboutes et les cornets, huit joueurs de fifres et tabourins, douze grands hautbois et violons de la Grande Écurie, anciennement appelés grands hautbois, cornets et saqueboutes; six hautbois et musettes du Poitou, six cromornes et trompettes marines.

L'un des devoirs de la charge de grand écuyer de France était de *faire servir* aux entrées des rois et autres solennités, les *trompettes, hautbois, violons, tabourins, saqueboutes, cornets, pour rendre la fête plus célèbre.*

(2) Ce recueil est conservé à la bibliothèque de la ville de Versailles; communication nous en a été donnée par le bibliothécaire, M. Leroi, dont l'extrême obligeance ne nous a jamais fait défaut. Nous en transcrivons ici le titre, tel que l'a écrit Philidor de sa propre main : *Partition de plusieurs marches et batteries de tambour, tant françaises qu'étrangères, avec les airs de fifre et de hautbois à* 3 *et* 4 *parties, et Plrs marches de timballes et de trompettes a cheval, avec les airs du carousel en* 1686; *les appels et fanfares de trompe pour la chasse. Recueilly par Philidor lainé* (sic), *ordinaire de la musique du roy, et garde de sa biblioteque* (sic) *de musique, l'an* 1705.

des régiments étrangers, des airs de hautbois et de fifres, des fanfares et sonneries de trompettes, et jusqu'à de simples batteries de tambour. On avait sans doute la conviction que le talent est nécessaire même pour réussir dans un pareil genre. Au reste, si Lully avait cru déroger en se livrant à cette occupation, la manière dont il était rétribué était bien de nature à dédommager son amour-propre. Philidor nous apprend, par une note qui accompagne une batterie de tambour de quatre mesures, que Lully avait faite pour le duc de Savoie, que ce prince, en témoignage de sa gratitude, lui envoya par son ambassadeur son portrait enrichi de diamants, lequel valait mille louis (1). Or, pour peu que ces preuves d'une si grande générosité princière se soient renouvelées plusieurs fois, augmentant, comme il y a lieu de le supposer, à proportion de l'étendue et de l'importance des œuvres sortis de cette plume célèbre, il n'est pas étonnant que Lully ait laissé, après sa mort, ainsi que le rapportent ses biographes, les six cent trente mille livres en or qu'on a trouvées dans ses coffres. Dans l'appendice de ce manuel, où nous parlons des batteries et des sonneries françaises et étrangères, on trouvera quelques-unes des marches composées par Lully, entre autres celle des mousquetaires, que le roi lui fit écrire à Saint-Germain en Laye, l'an 1670, pour remplacer l'ancienne marche alors en usage. Au même endroit, nous citons égale-

(1) Voici la curieuse production qui valut à Lully ce témoignage extraordinaire de la munificence princière de ces temps. Nous avions d'abord pensé que l'air des hautbois qui fait suite à cette batterie pouvait être aussi de Lully, et se trouvait par conséquent compris dans son envoi. Mais Philidor, d'ordinaire si exact à citer les auteurs plutôt deux fois qu'une, ne dit point que cet air fût du célèbre compositeur, et ne place à cet endroit aucune autre indication qui puisse nous fortifier dans notre première conjecture. Au reste, pour s'expliquer le don des mille louis, il suffit de le considérer, non comme une rémunération proportionnée à la valeur de l'œuvre, mais comme un hommage rendu au talent du grand maître, et dont l'envoi de cette batterie de quatre mesures aurait fourni le prétexte.



Marche de Savoye faite par M. de Lully, qui eut un présent du portrait de Son Altesse, enrichy de diamans valant mille louis, qui lui fut porté par son ambassadeur.

(Note de Philidor.)

ment plusieurs autres marches et batteries recueillies, composées ou exécutées dans diverses circonstances par Philidor, l'auteur même du livre des batteries dont nous venons de parler, ou bien par quelque autre membre de sa famille.

En 1670, Louis XIV rendit une ordonnance à l'effet de régler les différentes batteries de tambour dans l'infanterie, afin que l'on sût, lorsqu'un régiment commençait à battre, si l'armée ou tout le corps d'infanterie devait marcher à ce signal, ou bien si le régiment qui battait devait seul s'y conformer. Cette ordonnance, rédigée en termes assez vagues et assez confus, fait mention de la *générale* comme d'une batterie nouvellement ordonnée par le roi. Cette batterie s'appliquait à un mouvement général du corps de l'infanterie, et c'est de là qu'elle a pris son nom. Une autre ordonnance de 1613 vint frapper les hautbois d'une sorte de proscription; car elle en défendait l'usage à l'infanterie française. Nous ignorons si toutes les troupes se conformèrent strictement à cette ordonnance : nous avons cependant lieu d'en douter; nous croyons surtout qu'elle n'apportait aucun changement à la musique des mousquetaires, et qu'elle ne concernait probablement pas les troupes de la maison du roi. Presque toutes les batteries dont Philidor a composé son recueil en 1705 sont accompagnées soit par des fifres, soit par des hautbois. Les morceaux faits par Lully, par ordre de Louis XIV, pour le carrousel de la Grande Écurie qui eut lieu en 1686, lesquels font partie de cette collection, sont écrits pour trompettes, timbales et hautbois. Ces derniers instruments étaient donc encore très-usités dans la maison du roi, et dans les fêtes militaires ou équestres qu'on y organisait.

Au commencement, et jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, la musique des troupes de France consistait généralement dans le fifre et le tambour de l'infanterie, la trompette et les timbales de la cavalerie, et les hautbois des mousquetaires (1). Suivant Rousseau, les Français n'ayant,

(1) On prétend que les dragons se servaient aussi de *cornemuses*. Nous avons vainement cherché à vérifier sur des documents authentiques l'exactitude de cette assertion; cependant il ne serait pas impossible que quelques troupes de la maison du roi eussent fait usage de ce genre d'instrument, les Écossais qui étaient alors au service de la France ayant pu le mettre à la mode parmi nous.

à l'époque où il rassembla les matériaux de son dictionnaire de musique (vers 1750), que fort peu d'instruments militaires, hors les fifres et les tambours, ne possédaient aussi qu'un fort petit nombre de marches; encore étaient-elles très-mal faites pour la plupart. « Il n'y avait, dit-il, « que les troupes de l'infanterie et de la cavalerie légère qui eussent des « marches ; les timbales de la cavalerie n'avaient point de marches réglées, « et les trompettes n'avaient qu'un ton presque uniforme et des fanfares. » En 1751, l'Encyclopédie rendait le même témoignage. Elle prétendait que les timbales de la grosse cavalerie ne produisaient qu'un roulis assourdissant, et que les marches de tambours et de fifres destinées à l'infanterie étaient en petit nombre et mal faites. La composition des sonneries et des différentes batteries qu'on a de ce temps laissait également beaucoup à désirer, bien que la plupart d'entre elles dussent être de Lully. Les instrumentistes se montraient généralement mal exercés, et de l'ignorance résultait la confusion. Lecoq Madeleine, lieutenant-colonel, raconte, dans un ouvrage intitulé : *Le service ordinaire et journalier de la cavalerie* (1720), qu'il s'était vu souvent au milieu d'une armée de douze à quinze mille cavaliers sans pouvoir trouver dix trompettes qui fussent un peu familiarisés avec les bruits de guerre de leur instrument, c'est-à-dire avec les signaux : aussi a-t-il eu soin de placer à la fin de son livre les différentes sonneries, en style noté; par malheur cette notation est des plus fautives, et loin de remédier aux inconvénients que signalait l'auteur, ne pouvait que les aggraver. L'ordonnance de 1754 consacrait également, en style noté, les batteries de caisse et leur partie musicale pour fifres et hautbois. Du reste, cette infériorité se faisait remarquer aussi bien parmi les instruments et les instrumentistes que dans le nombre et la valeur des compositions. « Depuis quelque temps, dit Laborde dans son Histoire de « la musique (publiée en 1780), on a substitué dans les musiques de régi- « ment la petite flûte au fifre, parce que ce dernier est bien plus faux « que la petite flûte, n'ayant pas de clef comme elle. » Jean-Jacques Rousseau, qui, par la suite, se plaignit de cette suppression, les fifres, selon lui, égayant beaucoup la marche, avoue cependant qu'ils étaient excellents dans les troupes étrangères, et détestables dans les nôtres. Au reste, la loi n'avait point autorisé cette suppression des fifres. S'ils étaient tombés en désuétude, c'est que depuis la guerre de sept ans les colonels avaient déjà

commencé à donner, de leur propre mouvement, à leurs joueurs de fifres, des instruments non avoués par les ordonnances, et cela, sans doute, parce que ces instruments leur paraissant offrir, sous le double rapport de la justesse et de la sonorité, des qualités que les autres ne possédaient point, ils trouvaient tout naturel qu'on ne se fît aucun scrupule de leur accorder la préférence.

Les hautbois et les trompettes n'étaient pas meilleurs que les fifres. « C'est une chose à remarquer, dit encore Rousseau, que, dans le royaume « de France, il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation « la plus guerrière de l'Europe a les instruments militaires les plus dis- « cordants. Durant les dernières guerres (vers 1756), les paysans de Bo- « hême, d'Autriche et de Bavière, tous musiciens nés, ne pouvant croire « que les troupes réglées eussent des instruments si faux et si détesta- « bles, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles recrues, et l'on ne « saurait dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie; « tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre il ne faut rien négliger « de ce qui frappe les sens (1). » Le même auteur fait en revanche l'éloge des musiques allemandes, et atteste que, de toutes les troupes de l'Europe, celles de l'Allemagne pouvaient passer pour avoir les meilleurs instruments : aussi ne s'étonne-t-il pas que leurs marches et leurs fanfares aient produit un effet admirable. Quant à la musique d'harmonie, les Prussiens ne se trouvaient cependant pas tout à fait au niveau des autres peuples de ces contrées. Au temps où écrivait Gisors, la musique d'un de leurs régiments, composé de deux bataillons, n'avait en tout que six hautbois, et quatre ou six fifres qui étaient attachés à l'état-major. Comme on imitait alors dans les règlements de la milice française tout ce qui se faisait en Prusse, on songeait plutôt à réprimer qu'à encourager les innovations.

Cependant plusieurs instruments nouveaux furent successivement adoptés en dépit des prescriptions officielles. Dès la guerre de 1741, les hullans du maréchal de Saxe, un régiment de Croates et les gardes-françaises eurent une musique à hautbois, à bassons (2) et à cymbales. L'infanterie

(1) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. *Fanfare*.

(2) D'après un auteur allemand, le basson se serait montré bien antérieurement à cette époque dans nos armées; car, selon lui, les Allemands eurent l'occasion de l'y remarquer

française commença ensuite à emprunter la clarinette aux Allemands de Nuremberg, et le cor aux Hanovriens; enfin, par l'intermédiaire des troupes du Nord, elle eut encore la grosse caisse, importée d'Orient. Zabro, qui écrivait à la fin du règne de Louis XV, tient compte de ce nouvel usage. « Quelques-uns de nos régiments, dit-il, ajoutent aux tambours et aux fifres quelques instruments, comme la clarinette, le cor de chasse, etc. (1). » Aussitôt l'apparition de la clarinette et du cor en France, les régiments de l'infanterie de ligne et les corps suisses les adoptèrent à l'envi. L'opinion de Maurice de Saxe était acquise à ce progrès. De Zimmerman, colonel d'infanterie, lieutenant au régiment des gardes-suisses du roi, publia en 1769 des hymnes et des marches guerrières fort médiocres, qu'il espérait néanmoins voir s'introduire dans l'armée, et qu'il avait spécialement composées pour hautbois, clarinettes, cors, bassons et tambours (2). D'après Laborde, le serpent aurait aussi figuré quelquefois à cette époque dans le cortége instrumental des marches militaires; mais au temps où cet auteur écrivait (1780), on ne l'employait plus que dans les cathédrales pour la musique religieuse. Par la suite, il fut adopté de nouveau pour l'usage des troupes.

Nous ne croyons pas inutile de faire observer ici que, sous le rapport de la priorité des découvertes ou de l'introduction des instruments, on ne rencontre pas chez les auteurs une parfaite unanimité sur tous les points. Toutefois il est généralement reconnu que l'Allemagne nous donna presque constamment le signal du progrès, particularité qu'expliquent d'ailleurs suffisamment, et le goût inné de cette nation pour la musique, qu'elle a toujours apprise dès l'enfance avec les premiers mots de la langue maternelle, et la protection éclairée que les souverains ont de tout temps accordée à cet art, ayant presque tous à leur solde une chapelle, un théâtre, et

pour la première fois, lors des campagnes du fameux maréchal de Luxembourg, surnommé le *tapissier de Notre-Dame*. Il en conclut que nous avons été les premiers à donner l'exemple de l'emploi du basson à la guerre. Comme rien à nos yeux n'est venu justifier l'exactitude de cette assertion, qui ne coïncide nullement d'ailleurs avec l'opinion émise par le théoricien Printz, opinion que nous rapportons ci-après, nous n'admettons celle-ci que sous toute réserve.

(1) Zabro. Manuscrit de la bibliothèque du dépôt de la guerre.

(2) De Zimmerman. *Essais d'une morale militaire et autres objets*. Amsterdam, 1769.

par suite une musique militaire organisée avec soin. Ce n'est pas que, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les Allemands aient été mieux partagés, quant aux richesses instrumentales, que les autres nations. Nous savons au contraire qu'à l'exception des cors ou trompettes faites de cornes d'animaux, et des quelques instruments moins grossiers de leurs bardes et de leurs meistersinger, ils étaient en quelque sorte totalement dépourvus d'éléments pour composer une musique militaire digne de ce nom. Cependant on assure que Wittekind, le célèbre chef saxon, avait un chœur de chanteurs et d'instrumentistes pour enflammer le courage de ses soldats. Quels instruments voyait-on aux mains de ces derniers? L'histoire ne le dit pas. Quel pouvait en être le nombre? Même incertitude. A la vérité, quand les instruments font défaut, les voix peuvent y suppléer : aussi les Allemands ont-ils eu, comme d'autres peuples, leurs chants de guerre et de triomphe, leurs cantiques pieux et leurs refrains d'amour. Dans la suite, et lors même que la musique instrumentale se fut enrichie, les troubles politiques et les guerres de religion firent encore vibrer plus d'une fois les cordes d'airain de la lyre populaire. La réforme entonna comme appel aux armes d'austères cantiques. Calvin chargea un compositeur, Guillaume Franck, d'adapter à la version des psaumes sur laquelle s'était arrêté son choix, des airs faciles à une seule partie. Ces psaumes furent imprimés à Strasbourg en 1543, et, bientôt répétés de bouche en bouche, servirent non-seulement pour stimuler la dévotion du peuple, mais encore pour animer son courage lorsqu'il s'insurgeait contre ses persécuteurs. Déjà, au quatorzième siècle, Jean Huss avait employé, dans des circonstances analogues, un autre genre de choral. La marseillaise des huguenots, le choral de Luther qui commence par ces mots : *Notre Dieu est une place forte* (Ein' feste Burg ist unser Gott), exaltaient le courage des protestants dans les combats qu'ils avaient à soutenir contre le fanatisme. Parmi les victimes de la Saint-Barthélemy, combien en est-il qui, en exhalant le dernier soupir, ont encore murmuré quelques notes de ce chant célèbre! Nous verrons bientôt les puritains de Londres, les sectaires de Cromwell, entonner aussi quelque pieux cantique au moment de frapper leurs ennemis.

L'amour que les souverains allemands ont manifesté pour l'art musical a surtout contribué à faire entrer la musique militaire dans une voie de

progrès. Juste Lipse, qui est mort en 1606, dit que de son temps les troupes allemandes connaissaient l'usage des timbales. Prætorius, qui vivait également à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fait mention de l'emploi des timbales à la guerre comme d'une coutume déjà ancienne. (Voy. pl. VII B, fig. 1.) Ces témoignages confirment celui de Thoinot Arbeau. Le père Kircher, dans sa Musurgie, dont la publication remonte à l'an 1650 (1), donne aux soldats allemands des tambours (Voy. pl. VII B, fig. 2) et de petites flûtes ou fifres (*fistulæ*). (Voyez Pl. VI A, fig. 4.) Les premiers étaient bien certainement usités en Allemagne au quinzième siècle; car l'on assure que le plus grand capitaine du moyen âge, le valeureux Ziska, général des Hussites, qui mourut le 12 octobre 1424, stipulant ses dernières volontés, ordonna que son cadavre fût laissé en plein champ, aimant mieux être mangé des oiseaux de proie que des vers; et prescrivit en outre qu'on fabriquât un tambour de sa peau, voulant encore faire fuir les ennemis après sa mort (2). Indépendamment des tambours, des timbales et des fifres, les Allemands avaient des trompettes et des clairons (*clareta*). (Voy. Pl. VI A, fig. 5., et Pl. VII B, fig. 5.) En général, le rôle des instruments a toujours été fort important dans les usages des cours allemandes. Sous Charles V, il y avait un orchestre pour jouer pendant le dîner de l'empereur et dans plusieurs autres circonstances. Cette intervention de la musique dans les repas datait de loin; mais aux instruments à cordes des chantres grecs, aux lyres et aux harpes des bardes, succède ici un genre d'instruments plus bruyants, et qui semblent moins propres à faire résonner une salle de banquet, pour la joie et le plaisir, qu'à former au sein des armées ces mâles harmonies qui inspirent l'audace et le courage. Cependant, chose digne de remarque, en Allemagne, où les oreilles sont si exercées, on n'a jamais craint d'em-

(1) A. Kircher. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Romæ*, 1650.

(2) Quoi qu'il en soit de cette curieuse tradition, il est constant qu'un tambour fait avec une peau humaine, que l'on prétendait être celle de Ziska, fut, au dix-huitième siècle, transporté de la Bohême à Berlin. C'est ce qui résulte notamment d'une correspondance de Voltaire et du grand Frédéric. (Voyez cette *Correspondance*, et la figure représentant le tambour fait avec la peau de Ziska dans le *Magasin pittoresque*, publié sous la direction de M. Édouard Charton, 11e année (1843), pages 130 et 131.)

ployer pour la musique de chambre, comme pour la musique d'église, un concert de trompettes et de timbales. Ces instruments y ont même été fort en honneur, et certain prince allemand aimait à voir figurer auprès de sa table, les jours de gala, un ou deux chœurs de trompettes vêtus magnifiquement et jouant avec des instruments d'argent. Une cour qui n'aurait pas eu une bonne chapelle, une musique de chasse et un certain nombre de trompettes et de timbaliers attitrés, eût été regardée comme une cour mesquine, sans puissance, sans éclat et sans dignité.

Les musiciens, joueurs de trompettes et de timbales, étaient attachés à la maison du prince et placés sous la juridiction immédiate de ce dernier. Ils étaient aussi employés comme serviteurs dans les armées (*Kriegsbediente*). Mais bientôt, en vertu de priviléges délivrés par l'empereur, ils purent former une association connue sous le nom de *Cameradschafft* (société des Camarades), et se donnèrent en même temps le titre de trompettes et timbaliers *savants* ou *expérimentés* (gelernte). Une des clauses de leur privilége les obligeait à ne jouer qu'avec un *camarade*, c'est-à-dire avec un musicien faisant partie de l'association. Tous ceux qui n'avaient point cette qualité rentraient dans la classe des trompettes ou des timbaliers ignorants ou inexpérimentés (*ungelernte*). Ce fut en 1623 que la société des trompettes et des timbaliers obtint un privilége de l'empereur Ferdinand II; ce privilége fut successivement renouvelé par Ferdinand III, Charles VI, François Ier et Joseph II. Les trompettes *expérimentés* se distinguaient par une habileté toute particulière à sonner de leurs instruments. Ils possédaient le secret de certains artifices ou coups de langue qu'eux seuls pouvaient pratiquer, et qu'ils ne devaient enseigner qu'aux élèves formés pour l'institution. C'est parmi les membres de ce gymnase musical que se recrutaient les trompettes de la cour (*Hoftrompeter*), ceux de la ville (*Stadttrompeter*) et ceux de l'armée (*Feldtrompeter*). La même chose avait lieu pour les timbaliers. A ces musiciens étaient attribués différents services. Ils devaient annoncer le repas du souverain, puis exécuter durant ce repas des morceaux guerriers pour trois ou quatre trompettes, lesquels s'appelaient *tricinium* ou *quatricinium*. La présence de ces artistes était en outre obligatoire dans les processions, dans les assemblées et dans les tournois où se rendait leur seigneur et maître. Les trompettes et les timbaliers de l'armée jouissaient de grandes prérogatives; ils étaient très-généreusement rétri-

bués, et possédaient des instruments et des montures d'un grand prix. Les fonctions qu'ils avaient à remplir étaient à peu près les mêmes que celles des tambours, trompettes et timbaliers des autres nations. On s'en servait souvent à titre d'estafettes et de parlementaires.

Du vivant d'Altenburg (1795), il y avait à la cour de Dresde huit trompettes et un timbalier. On y compta même une fois jusqu'à douze trompettes et deux timbaliers. En général, les cours du premier ordre avaient huit trompettes, et celles du second ordre quatre trompettes et un timbalier. Pour avoir des données exactes sur la répartition des trompettes et des timbaliers dans les différents régiments de chaque pays de l'Allemagne, il faudrait faire des recherches qui demanderaient beaucoup de temps et une peine infinie, et encore est-il à peu près sûr qu'on ne parviendrait jamais à effectuer la réunion complète des documents nécessaires pour un travail de ce genre. La cavalerie avait les trompettes et les timbales; les mousquetaires et les dragons marchaient au bruit des tambours. Cependant ces derniers eurent aussi des timbales. Ce fut l'empereur Joseph II qui fit introduire ces instruments dans les régiments de dragons; peu après le roi de Prusse et l'électeur de Saxe suivirent cet exemple; mais, dans les diverses campagnes des Prussiens, qui eurent lieu vers 1795, l'usage des timbales fut aboli pour toute la cavalerie. Printz, dans un ouvrage qui parut en 1690 (1), cite l'un de ses contemporains, le baron de Sparr, général-major, comme ayant eu le premier l'idée d'employer pour la guerre les chalumeaux (*Schallmeyen*) (2) (Voyez Pl. VI A, fig. 3), et les bassons (*fagott*). (Voyez Pl. VII B, fig. 9). Mais bientôt le premier de ces instruments fut définitivement remplacé par le hautbois.

Les Allemands prétendent à l'honneur d'avoir inventé, vers le milieu du dix-huitième siècle, le morceau de musique militaire qui porte le nom de *marche*. S'il faut les en croire, ce fut à l'époque de la guerre de trente ans, alors que les cris de mort mirent en fuite la muse légère et que l'Allemagne dut oublier pour un temps ses lieder d'amour et ses joyeuses chan-

(1) W. C. Printz. *Historische Beschreibung der Edelen Sing-und Klingkunst.* Dresden, 1690.

(2) Il s'agit ici du chalumeau des Allemands, espèce de hautbois fort imparfait et d'une mauvaise qualité de son. Cet instrument ne se voit plus guère qu'entre les mains des bergers suisses.

sons de buveur, que la nécessité où l'on était de faire marcher avec ordre des masses armées, et de les exciter par le désir de vaincre, suggéra l'idée des *marches*. D'abord, sans nulle valeur artistique, ce genre de musique, qui tenait son nom de l'objet auquel on l'appliquait, ne tarda pas à se perfectionner. La plupart des chefs de musique allemands, connaissant parfaitement l'harmonie, en donnèrent souvent d'excellents modèles, et des compositeurs renommés, ne regardant point comme indigne d'eux d'y appliquer les ressources de leur talent, vinrent enrichir cette partie du répertoire militaire d'œuvres remarquables. Les meilleurs officiers de l'Allemagne n'ont pas été sans reconnaître l'utilité des marches : « Avec une belle « marche de mes hautboïstes, s'écriait assez présomptueusement un général « prussien, c'est un vrai plaisir que de parler à l'Europe à coups de canon. » Un autre se plaisait à répéter que la marche des grenadiers prussiens (*grenadiermarsch*) avait été le premier héros dans la guerre de sept ans.

Dans toutes les villes de garnison, il était d'usage que la musique exécutât pendant la parade, et le soir avant la retraite, un certain nombre de morceaux d'harmonie, et c'était alors que les artistes allemands donnaient des preuves de leur incontestable habileté. Les bonnes qualités de l'exécution et le mérite des compositions que l'on faisait entendre ressortaient alors d'autant mieux qu'en général, vers la fin du dix-huitième siècle, les corps de musique étaient assez pauvrement organisés, eu égard surtout à ce qu'ils devinrent par la suite. Les parties y étaient ainsi distribuées, savoir : deux *hautbois*, deux *clarinettes*, deux *cors* et deux *bassons*. Plus tard on adjoignit quelquefois à ces instruments : une *flûte*, une ou deux *trompettes*, un *contre-basson* ou un *serpent*. La réunion des musiciens jouant de ces instruments s'appelait le *chœur des hautboïstes*, dénomination qu'on a appliquée encore de nos jours en Allemagne à certains corps de musique militaire, et qui provient de ce que le chant, confié maintenant aux clarinettes, était originairement exécuté par les hautbois. Nous avons vu les Prussiens n'avoir, au temps où écrivait Gisors, que des hautbois et des fifres ; mais, avec de bonne musique et de bons artistes, on pouvait aisément parvenir à dissimuler la pauvreté de l'organisation instrumentale (1). Cette supériorité bien reconnue des

(1) Au dire de l'abbé Raynal, si le roi de Prusse (Frédéric le Grand) dut quelques-uns de ses succès à la célérité de ses marches, il en dut aussi plusieurs à sa musique guerrière.

artistes allemands les faisait rechercher des autres nations. En 1722, le roi de Portugal, Christian II, fit venir d'Allemagne à ses frais et pour son service particulier vingt trompettes et deux timbaliers, sous la conduite d'un lieutenant. En Portugal, il était d'usage, quand le roi se disposait à sortir de son palais, d'aller le proclamer par les rues au son des trompettes. Du reste, ces instruments devaient jouer à cette cour à peu près le même rôle que dans les cours d'Allemagne. Au temps de la chevalerie, pour la réception d'un nouveau membre de l'ordre, les Portugais donnaient souvent des fêtes magnifiques. Sous le règne de don Pedro Ier, lorsque don Telles fut armé chevalier portugais, non-seulement on distribua au peuple à cette occasion des bœufs entiers rôtis; mais le roi lui-même, suivi des grands du royaume, exécuta des danses au son d'immenses trompettes d'argent, et au milieu d'une longue file de serviteurs qui portaient d'énormes torches allumées. Le vieil historien Fernand Lopes nous a conservé des preuves fréquentes de cet amour singulier pour les danses solennelles. Pierre le Justicier dansait aussi en public quand il créait un de ses vassaux chevalier; et si quelque circonstance le ramenait à Lisbonne après une absence de plusieurs jours, il exigeait que le corps de la ville vînt le recevoir au retentissement saccadé de ses immenses trompes d'argent, et il allait alors, en dansant, du rivage jusqu'à un lieu assez éloigné où s'élevait son palais. C'est de leur contact avec les Maures que les Portugais avaient pris ce goût des danses publiques. La plupart de ces dernières même leur étaient empruntées; on les désignait généralement sous le nom de *mourieras*. D'ordinaire elles s'exécutaient au bruit des instruments guerriers dont se servaient les Maures, tels que les anafins (1), les trompettes et les clairons aigus, et cela dans presque toutes les occasions solennelles, comme, par exemple, l'arrivée d'un prince ou d'une ambassade. La mode même s'en répandit au quinzième siècle jusque dans le midi de la France;

(1) Les anafins étaient, dit-on, une espèce de flûte usitée chez les Maures. Le Camoëns, dans *la Lusiade*, en parle à propos des Maures de Mozambique :

« Anafis sonorosos vao toccando. »

—

Ils jouaient de leurs sonores anafins.
(*Lusiade*, ch. I, oct. 47.)

lorsque l'archiduc de Flandre vint à Montpellier en 1502, on en dansa plusieurs à la grande admiration des assistants (1). La mélodie de la zambra, danse vive et animée, très-connue en Espagne et particulièrement à Grenade, était un air de guerre sur lequel les Maures allaient au combat : « Que les trompettes guerrières sonnent la zambra, disaient alors « les chefs maures en s'exhortant les uns les autres, et que le bruit de « nos exploits retentisse jusque dans l'Alhambra! » A Lisbonne, au seizième siècle, il y avait quatorze écoles publiques où l'on enseignait à danser, et une statistique curieuse des différentes professions exercées dans cette ville porte que déjà s'y trouvaient, indépendamment des joueurs de chalemie (au nombre de vingt), des chanteurs (au nombre de cent cinquante), et des joueurs d'épinette (*tecla*, au nombre de vingt), douze trompettes et huit timbaliers. Dans l'île de Majorque, laquelle fut prise sur les Maures en 1229, le roi Jacques II, qui monta sur le trône en 1324, publia une sorte de code pour régler la police intérieure de son palais et les fonctions des gens attachés à sa maison. On y voit figurer, comme devant composer la musique royale : deux joueurs de flûte, deux joueurs de trompette et un joueur d'instruments de percussion, lesquels, d'après le dessin qui accompagne le texte du document, paraissent avoir été de petites timbales d'Orient. Au reste, la plupart de ces instruments venaient sans doute des Maures. Cette musique jouait devant le roi quand il sortait de son palais, ainsi qu'au commencement et à la fin de chaque repas, à l'exception du carême et des vendredis (2).

Les Russes, de même que les Espagnols, furent également redevables aux Allemands des améliorations qui s'introduisirent dans leur musique militaire sous le règne du czar Pierre le Grand. Antérieurement à cette

(1) Voici ce que contient à ce sujet le *Petit Thalamus* : « Ce soir fut faicte une très« belle *morisque* par la ville, qui estient, tant les hommes que les filles, en trompettes et « estions tous les danseurs bien habillés, ce que se pouvoit faire en abbitz nouvellement « devisez. » Voyez la cinquième partie de ce curieux recueil, page 485, et le remarquable ouvrage historique sur le Portugal qui fait partie de la belle collection de l'*Univers pittoresque*, publiée par MM. Firmin Didot frères.

(2) Voyez le tome III du mois de juin du recueil des *Bollandistes*, où le texte des lois palatines a été publié pour la première fois et le *Magasin*, *pittoresque*, 13e année (1845), n° 31, qui en a reproduit une partie.

époque, la musique de ce peuple était en quelque sorte restée stationnaire, c'est-à-dire dans son état de simplicité primitive. Cependant les Slaves, ancêtres des Russes modernes, avaient une grande passion pour cet art; ils en faisaient leur principale occupation, et dans leurs voyages, au lieu de se munir d'armes, ils portaient des harpes et des luths qu'ils avaient fabriqués eux-mêmes: Ce n'est pas seulement pendant la paix qu'ils se livraient à leur goût musical : dans leurs expéditions guerrières, en face de l'ennemi, ils faisaient entendre leurs hymnes nationaux. La Lusace et la Dalmatie possèdent un grand nombre de ces chants populaires, dont quelques-uns remontent à une haute antiquité. Leurs instruments étaient en petit nombre; ils en avaient à cordes et à vent. Au nombre de ces derniers notamment, se trouvait une espèce de trompe ou cornet rustique, fait de bois ou d'écorce d'arbre, et une sorte de cornemuse. Mais l'avénement de Pierre I[er] vint changer en Russie la face des choses; et quand le souverain s'occupa de l'organisation de son empire, il n'eut garde d'oublier l'un des arts qui s'allie le mieux aux splendeurs militaires. Ayant remarqué, durant le cours de ses voyages, que l'Allemagne était l'une des contrées les plus avancées en ce qui touchait surtout à la musique, il fit venir pour sa flotte et ses armées toutes sortes d'instruments de ce pays, tels que trompettes, timbales, cors, bassons et hautbois. A chaque régiment il affecta un corps de musique dirigé par un chef, qui, en dehors de ses fonctions, était tenu de choisir parmi les enfants de troupe un certain nombre d'élèves auxquels il devait enseigner un des instruments dont se composait alors la musique militaire. Pierre le Grand, voulant que le public fût à même d'apprécier leurs progrès, ordonna que, tous les jours à midi, ces jeunes élèves se feraient entendre, les uns en jouant de la trompette et des timbales sur le clocher de l'amirauté, et les autres en faisant le même exercice, sur le clocher de la forteresse, avec des hautbois, des bassons et des cors de chasse. Au moyen de ces dispositions, tous les régiments russes furent en peu d'années pourvus de musiciens habiles, recrutés dans l'armée elle-même. Le czar, qui avait voulu commencer son apprentissage du métier des armes en servant lui-même comme simple tambour, témoignait une grande prédilection pour les concerts formés d'instruments bruyants, rudes et sonores : aussi, pendant ses repas, se plaisait-il à entendre des cornets à bouquin (*zinken*) (Voyez Pl. VII B, fig. 12 et 13) et

des sacquebutes(1), instruments qu'il avait également fait venir d'Allemagne. Lorsqu'il était retiré dans l'intérieur de son palais, il mandait auprès de lui, pour se récréer, une troupe de joueurs de cornemuse polonaise et de chalumeau, qu'accompagnait souvent le bruit adouci des tambours. A partir du règne glorieux de Pierre le Grand, la musique militaire en Russie fit de rapides et notables progrès, et bientôt il y eut dans les régiments d'excellents chefs de musique tant nationaux qu'étrangers. Chez les Russes, comme chez beaucoup d'autres nations, les déclarations de guerre furent souvent proclamées au son retentissant des trompettes et des timbales. C'est ce qui eut lieu, par exemple, quand le cabinet de Saint-Pétersbourg déclara la guerre à la Porte ottomane.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, on vit naître en Russie un genre de musique tout particulier : cette musique, uniquement composée de cors, fut inventée, dit-on, par le maréchal Kirilowitsch, et perfectionnée par un musicien de la Bohême, nommé Maresch, qui était directeur de la musique de la cour. Ce système instrumental consistait primitivement en une série de cors de chasse de différentes grandeurs (Voyez Pl. IX), qui ne donnaient chacun qu'une seule note, et qui, dans leur ensemble, formaient une étendue de trois octaves. Par conséquent chaque exécutant devait compter des pauses aussi longtemps que la note affectée à son instrument tardait à se représenter dans le courant du morceau. Le nombre des cors, qui était de trente-sept pour une étendue de trois octaves, et qui fut ensuite de quarante-neuf pour celle de quatre octaves, atteignit enfin le chiffre de soixante instruments, donnant l'étendue de cinq octaves. L'empereur et l'impératrice entendirent cette musique pour la première fois en 1753, ou, selon d'autres, en 1757, au château d'Ismaïlow, près de Moscou, à l'occasion d'une grande chasse donnée par le maréchal. Les seigneurs se prirent bien vite de passion pour un genre de concert si nouveau et si original, et plusieurs d'entre eux eurent à leur service des corps de musique ainsi composés (2). Un grand nombre de régiments

(1) Nom sous lequel étaient primitivement connus les instruments qu'on a depuis appelés *trombones*.

(2) Il fallait toujours, assure-t-on, trois ou quatre années à un seigneur russe pour former une musique de ce genre. M. Fétis la compare à une mécanique, et dit spirituellement à

en furent également pourvus, et en possèdent encore de nos jours, ainsi que nous aurons occasion de le rappeler par la suite à nos lecteurs.

En 1785, Catherine, ayant fait venir en Russie le maître italien Sarti, lui donna la direction de sa chapelle, et le chargea d'organiser des concerts de musique religieuse. Le corps de musiciens avait été augmenté de six chanteurs et de cent cors russes; mais comme cet orchestre ne paraissait pas encore assez bruyant à l'auditoire, Sarti, le jour où l'on exécuta un *Te Deum* à l'occasion de la prise d'Ockakow, ne trouva pas de meilleur expédient, pour satisfaire les amateurs russes et fournir un accompagnement analogue à la circonstance, que de placer dans la cour du château quelques pièces de canon de différents calibres, qui formaient la basse dans quelques parties de l'exécution. Les Russes se montraient alors, en fait de musique, très-amateurs de l'étrangeté; ils ne se contentèrent pas de leur musique nationale de cors de chasse, ils voulurent aussi posséder une véritable musique turque. Lors de la fête qui fut célébrée à la cour de l'impératrice Anne, à l'occasion de la paix conclue avec la Turquie, on avait bien songé déjà, comme complément nécessaire aux divertissements du repas, à faire une imitation de la musique des Turcs; mais cette musique était encore, au gré des Russes, beaucoup trop régulière et trop mélodieuse pour rappeler l'original avec assez de vérité. Ce fut un musicien de la chambre de l'impératrice Élisabeth, nommé Schmirpfeil, lequel avait été à Constantinople, qui réussit à former une musique turque exactement calquée sur celle des janissaires. Elle était composée de douze à quinze musiciens; deux d'entre eux, quelquefois trois, ou même quatre, jouaient d'une espèce de petits hautbois turcs qui rendaient un son très-criard, et un ou deux autres avaient un instrument du même genre, plus grand que les précédents, mais non moins criard. On en voyait un encore qui jouait d'une petite flûte traversière très-perçante; un autre blousait

ce sujet : « La vie de l'art, le sentiment, ne saurait exister chez des hommes qui se sont réduits « à n'être qu'un tube sonore, qu'une note de musique, et qui se sont en quelque sorte isolés en « sons abstraits. *Je ne puis vous faire entendre aujourd'hui mon orchestre,* disait un grand sei- « gneur russe à un étranger, *parce que mon* SI BÉMOL *de la troisième octave a reçu la baston-* « *nade.* C'est qu'en effet tel musicien d'un pareil orchestre n'est plus un homme sensible aux « charmes de la musique : ce n'est plus que la matière d'un son de cette musique, c'est un « *ut* ou un *si bémol.* » (*Revue musicale*, VIIe année.)

une paire de petites timbales, et un troisième faisait en quelque sorte la basse sur un tambour de très-grande dimension, battant alternativement sur le côté supérieur avec un tampon, et sur le côté inférieur avec une verge de métal; deux autres musiciens de la bande avaient deux paires de cymbales, un troisième une paire plus grande, et les deux derniers des triangles. Tous les morceaux que faisaient entendre ces musiciens n'étaient qu'à l'unisson et à l'octave. Pour certifier l'exactitude de cette imitation de la musique turque, un auteur qui rend compte de l'état de la musique en Russie au dix-huitième siècle, invoque ses souvenirs, et rapporte (1) qu'étant campé au quartier général, près Mühlberg, il entendit une musique toute semblable, qu'on avait envoyée de Constantinople au roi Auguste II, et qui tous les matins à la parade déchirait les oreilles de son incroyable charivari.

Bien que le corps de musique turque que les Russes avaient eu la fantaisie de créer, ne fût regardé, à vrai dire, que comme un objet de luxe et d'amusement, un pareil exemple n'en donna pas moins l'idée à l'excellent chœur des hautboïstes du régiment de la garde impériale de s'exercer sur les instruments de la musique turque, afin de pouvoir en former un concert récréatif pour amuser leurs officiers pendant les repas.

Un auteur allemand nous fait connaître qu'un goût presque aussi vif pour la musique turque régnait dans quelques parties de l'Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle (2). Selon lui, une telle musique était des plus remarquables par son caractère vraiment héroïque, bien que dans l'origine elle n'atteignît point à la puissance des effets que réalisait celle des janissaires, formée d'un ensemble de quatre-vingts à cent exécutants. Nous ignorons ce que les Allemands pouvaient gagner à obtenir un pareil avantage, et, d'après l'idée qu'il nous est permis d'en concevoir au simple énoncé des instruments barbares dont elle se composait, une harmonie si baroque était bien plutôt de nature à charmer les oreilles d'un vrai

(1) Dans le recueil périodique, *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr* 1770. Dritter Theil. Leipzig.

(2) *Il y a de cela quarante ans*, dit cet auteur, dans un ouvrage publié quatorze ans après sa mort, et qui parut à Vienne en 1806, sous le titre suivant : *Christ Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Herausgegeben von Ludwig Schubart.* Wien. 1806.

musulman qu'à satisfaire celles d'un dilettante exercé. Toutefois, lorsque l'ambassadeur Achmet Effendi, qui était venu à Berlin, eut franchement exprimé son opinion sur le concert de musique turque qu'on avait organisé en son honneur, par ces mots significatifs : *Ceci n'est point turc!* qu'accompagnait un mouvement de tête et d'épaule plus significatif encore, le roi de Prusse régnant n'eut rien de plus pressé que de prendre à son service de véritables Turcs, et de se servir de ces musiciens pour établir, dans quelques-uns de ses régiments, une musique tout à fait digne de rivaliser avec la bande des janissaires. L'empereur d'Autriche se montra, dit-on, également jaloux d'en posséder une non moins authentique et non moins remarquable; celle qu'il forma fut même, assure-t-on, employée par Gluck pour le théâtre. Aux instruments de la musique turque, les Allemands joignirent quelquefois des instruments de la musique ordinaire, notamment des bassons et des trompettes; et comme ils s'appliquaient toujours à perfectionner cet ensemble original, ils notèrent par écrit les morceaux qu'on devait exécuter, et qu'on se contentait autrefois d'improviser, en prenant seulement conseil de l'oreille et de la pratique, qui n'étaient pas toujours des guides sûrs et infaillibles. Les tons adoptés pour ce genre de composition étaient ordinairement les tons majeurs de *fa* et de *si* bémol, lesquels se prêtaient le mieux à l'accord des instruments turcs, quelquefois aussi ceux de *ré* majeur et d'*ut* majeur.

Les Hongrois, qui, de même que les Russes, les Polonais et les habitants de la Bohême, tirent leur origine des Scythes, rapportèrent d'Asie les instruments en usage dans leur pays natal. Ils connaissaient différentes espèces de trompettes. Laborde dit que la *buccina*, le *cornu* et la *tuba* servaient aux Hongrois dans leurs armées, à la cour des rois, et quand ils célébraient des fêtes et des réjouissances. Nous avons déjà parlé, comme d'une conjecture admissible, de l'usage qu'ils durent faire des timbales, instrument qui, ce nous semble, ne pouvait leur être inconnu. Si toutefois il reste encore quelque doute à cet égard, nous savons qu'il n'en est aucun relativement à leur amour pour les hymnes de guerre. Nous avons fait connaître les strophes véhémentes adressées au superbe Attila. Mais ce ne fut pas seulement dans leurs chants poétiques qu'ils révélèrent leurs inclinations belliqueuses : ils eurent aussi une danse armée, comme les Grecs. Elle s'exécutait une pique à la main, et les rois de Hongrie s'y exer-

çaient avec leur noblesse. L'abus dangereux de ces divertissements militaires ayant occasionné plusieurs accidents, ils furent supprimés par un édit de Ferdinand Ier. Les danses et les chants de ce peuple lui servirent une fois à célébrer la victoire d'une manière aussi cruelle que brutale. En 1480, les Hongrois ayant battu complétement une armée ottomane, qui laissa trente mille des siens sur la place, tandis que leurs adversaires n'avaient perdu que huit mille hommes, ils furent tellement ravis d'un si grand avantage, qu'ils se mirent à souper sur le champ de bataille, après avoir entassé les cadavres de leurs ennemis en guise de table. Ils burent à la hongroise, et firent retentir l'air de cris de joie et de chansons guerrières; puis, soldats et officiers se prenant par la main, se mirent tous à danser. Le général Kinisi enchérit sur cette barbare réjouissance, et saisissant avec les dents le cadavre d'un Turc par les épaules, il l'enleva ainsi de terre, et dansa quelque temps comme un cannibale avec cet horrible fardeau.

Les peuples du Nord, plus calmes et plus indifférents en apparence que les nations du Midi, ont su trouver pourtant d'éloquentes paroles, de chaleureux accents, toutes les fois qu'il s'est agi de célébrer les actions courageuses. Les poésies nationales, même aux époques les plus barbares, en sont des preuves irrécusables. C'est ainsi qu'en Suède, en Norwége, dans le Danemark et dans l'Islande, quelques restes de ces précieux monuments historiques subsistent encore comme autant de glorieux trophées dans les souvenirs populaires.

Regner Lodbrog, poëte et guerrier, qui régnait en Danemark au commencement du neuvième siècle, fut pris, dans un combat en Angleterre, par Ella, son ennemi, roi d'une partie de l'île; soumis aux plus durs traitements dès qu'il fut au pouvoir de ce cruel adversaire, il périt par les morsures des serpents qu'on avait jetés à dessein dans sa prison. Pendant sa captivité, et malgré ses souffrances, il eut encore, assure-t-on, la force de composer un chant énergique où il vante la carrière des armes, rappelle ses exploits, et exhorte ses fils à marcher sur ses traces. Les paroles et la mélodie, également remarquables, de cette chanson guerrière sont restées populaires en Islande (1). D'après le manque presque total de ren-

(1) Voici quelques passages du texte de la chanson attribuée à Lodbrog :

« Nous nous sommes battus à coups d'épée, ce jour où j'ai vu près d'un cap d'Angleterre

seignements sur la musique instrumentale de ces peuples, nous ne saurions concevoir de cette dernière qu'une bien vague idée. Ils avaient, sans doute, quelques instruments à vent de grossière construction. On assure que les cors des bergers danois et islandais servaient anciennement d'instruments de guerre. Enfin, on prétend que les Danois employaient aussi la musette et la cornemuse. En général, il est à observer que tout ce qui ne se rapporte point au bardisme, dans l'histoire musicale des races du Nord, est resté fort obscur. Toutefois on est un peu plus riche en documents à l'égard des Irlandais, chez lesquels on retrouve dès la plus haute antiquité certains instruments, comme la harpe (voyez Pl. V, fig. 2) et la cornemuse, dont l'invention est attribuée par les uns aux Danois, et par d'autres aux Irlandais eux-mêmes, bien qu'il paraisse établi que cet instrument fût déjà connu des Romains. Quelques historiens veulent aussi que les Irlandais aient employé différentes espèces de trompettes, et notamment trois espèces principales : l'une appelée *corna*, simple corne de bœuf servant à la chasse et à la bataille; l'autre, espèce de clairon, nommé *dudag*, comparable au *lituus* des Romains, et, comme ce dernier, spécialement affecté à la cavalerie; enfin une troisième appelée *blaosg*, sorte de conque marine semblable à la *buccina*, que les Irlandais auraient empruntée aux Écossais, qui, eux-mêmes, pouvaient l'avoir reçue des Romains à l'époque où ces derniers portèrent leurs armes en Écosse. Daprès Strutt, les Anglo-Saxons possédaient également pour la guerre des trompettes et des cors de formes variées. (Voyez Pl. V, fig. 4-7.) Shakspeare fait souvent allusion à cet usage du cor et de la trompette dans les armées britanniques (2); et Moore, l'élégant poëte anglais, en parle aussi d'une manière touchante :

« dix mille de nos ennemis couchés sur la poussière. Une rosée de sang dégouttait de nos « glaives; les flèches mugissaient dans les airs en allant chercher les casques. C'était pour « moi un plaisir aussi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

« Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à son dernier « crépuscule ce jeune homme si fier de sa belle chevelure, qui recherchait les jeunes filles « dès le matin, et se plaisait à entretenir les veuves. Quelle est la destinée d'un homme « vaillant, si ce n'est de tomber dès les premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui « n'est jamais blessé passe une vie ennuyeuse, et le lâche ne fait jamais usage de son cœur. »

(2) « Go to the rude ribs of that antient castle;

« Écoutez, dit-il, ceci est le son qui charme l'oreille attentive du cheval « de bataille. Oh! plus d'une mère, entendant cet appel, pressera dans ses « bras son fils qui est soldat, et quoique son tendre cœur batte avec in- « quiétude, elle sentira bouillir le sang de l'ardent jeune homme dont la « valeur se ranime à ce son (1)! »

D'après Jones, ce fut l'an 790, par l'ordre d'Offa, que les trompettes sonnèrent pour la première fois devant les rois de la Grande-Bretagne. Quant au cor ou bugle, dont le nom anglais (*bugle*) dérive de *buffalo* ou buffle, parce que les premiers bugles furent sans doute fabriqués avec les cornes de cet animal sauvage, l'usage en est encore plus ancien. Les lois du pays de Galles nous apprennent que, sous le règne du roi Howel, on distinguait trois cors employés à différents usages pour le service royal, savoir : le cor à boire, le cor de guerre et le cor de chasse. Celui-ci se voyait entre les mains du veneur en chef ou maître des chiens (*master of the hounds*), qui, sortant pour fourrager avec les gens de la maison du roi ou avec son armée, s'en servait pour donner les signaux nécessaires, et recevait alors, en récompense de ses services, un taureau pris sur le butin (2). Du temps de Llywarch Hên, c'est-à-dire vers l'an 560, le bugle-horn était également estimé, dans la guerre, comme instrument belliqueux éveillant le courage, et dans les festins, comme vase à boire servant à étancher la soif des preux. Il devint aussi la récompense de la valeur : précieusement conservé comme tel dans les familles, il passa même dans les attributs de la noblesse. (Voyez Pl. V, fig. 8.)

« Through the brazen trumpet send the breath of parle
« Into his ruin'd ears, and thus deliver. »

(*Richard II*, acte III, scène 3.)

« ..... Approchez-vous des flancs sauvages de cet antique château. Que l'airain de la « trompette transmette à ses vieilles ruines la demande d'une conférence. »

(1) Hark! 'tis the sound that charms
The war-steed's wakening ears!
Oh! many a mother folds her arms
Round her boy-soldier, when that call she hears,
And though her fond heart sink with fears,
Is proud to feel his young pulse bound
With valour's fervor at the sound!

(2) Lois du pays de Galles (*Leges Wallicæ*, pp. 42, 266 et 311).

Pour en revenir à la cornemuse, les Irlandais, de même que les Écossais Calédoniens, s'en servaient pour exciter l'humeur guerrière des troupes. Au temps d'Édouard III, les soldats de cette nation en faisaient déjà usage dans ce but : témoin l'Irlandais, joueur de cornemuse, qui accompagna le roi d'Angleterre jusqu'à Calais. Plusieurs autres exemples attestent l'existence de cette coutume dans les quatorzième, quinzième, seizième et dix-septième siècles. L'une des planches de l'ouvrage de Derrick sur l'Irlande (Londres, 1581) donne le portrait d'un joueur de cornemuse. Il y est représenté dans le costume du temps, tenant son instrument et marchant à la tête d'un corps de soldats irlandais. L'épée que porte aussi ce ménestrel prouve qu'il lui arrivait parfois de jouer sa partie d'une tout autre manière dans les combats. Il est encore fait mention de la cornemuse à l'occasion du traité de Limerick, en 1691. Galilée dit qu'elle ne servait pas seulement à éveiller le courage des troupes au moment de marcher sur l'ennemi, mais qu'on l'employait aussi dans le cortége funèbre des guerriers pour attendrir les assistants sur le sort de ces infortunés, et engager leurs frères d'armes à leur payer un juste tribut de larmes et de regrets.

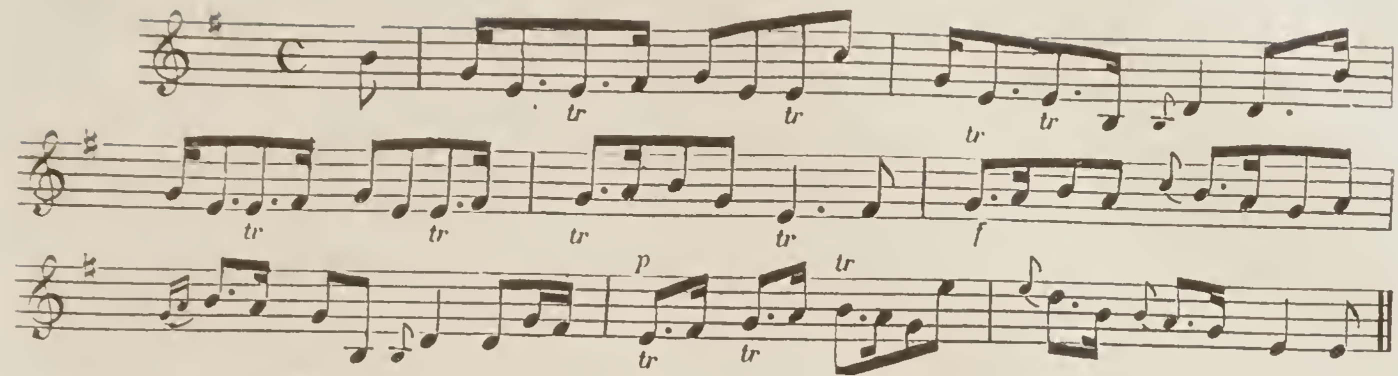
Les Irlandais exécutaient au son des instruments leur chant de guerre favori qu'ils appelaient *pharroh* ou *pharrogh*. Cette chanson, comme celle de Roland chez les Français, célébrait les actions d'un ancien héros nommé Pharroh, espèce de géant dont le peuple se plaisait à redire les merveilleuses prouesses.

C'est aussi en mariant les voix aux sons d'un instrument que les Écossais marchaient au combat. Leur instrument guerrier de prédilection a toujours été la cornemuse (*bagpipe*). De temps immémorial ils en ont fait usage, et n'ont jamais pu s'en passer que difficilement. A la bataille de Québec, qui eut lieu en 1759, pendant que les troupes anglaises se retiraient en désordre, le général se plaignit à un officier supérieur de la conduite peu courageuse des soldats écossais. « Monsieur, lui répondit l'officier avec chaleur, pourquoi leur avez-vous retiré les instruments dont ils accompagnent habituellement leur chant de guerre? Rien n'encourage autant les Écossais du haut pays dans un jour de bataille, et, certainement, à présent même ces instruments seraient encore utiles. » Les raisons de l'officier ayant été admises, on en reconnut bientôt

la justesse. A peine les troupes eurent-elles entendu le son des cornemuses, que le chant de guerre retentit, et que les Écossais, se retournant, vinrent gaiement se former à l'arrière-garde. Les Écossais avaient des morceaux de musique guerrière dans lesquels ils cherchaient à reproduire l'image des combats. Ces morceaux, appelés *pibroch*, offraient des transitions rapides d'intervalle à intervalle, de fréquents changements de tons, parfois même des irrégularités dans le retour des cadences; mais on assure qu'il y avait dans cette harmonie tourmentée quelque chose de si entraînant, que l'auditeur, embrasé du feu de l'héroïsme, ne pouvait résister au désir de combattre. Bien que l'usage de la cornemuse soit généralement tombé en désuétude de nos jours chez les Anglais, ils admettent quelquefois encore ce genre d'instrument dans leur musique militaire; plusieurs régiments en ont eu de nos jours, entre autres le 72e de ligne. Un écrivain anglais rapporte que pendant le repas donné par la reine Victoria à S. M. Louis-Philippe, au château de Windsor, un joueur de cornemuse entra dans la salle et en fit le tour en soufflant de toutes ses forces dans son instrument. Loin de blâmer l'apparition de ce musicien, au milieu du festin royal, ainsi que l'auteur anglais se croit fondé à le faire, sous prétexte que les sons de la cornemuse devaient offenser l'ouïe délicate des illustres hôtes, nous la considérons comme une manière ingénieuse de rappeler, dans ce qu'ils ont de glorieux, les antiques usages de la nation, le bruit de cet instrument de guerre étant de nature à évoquer le souvenir des actions belliqueuses qu'il avait pour but de faire naître ou d'encourager.

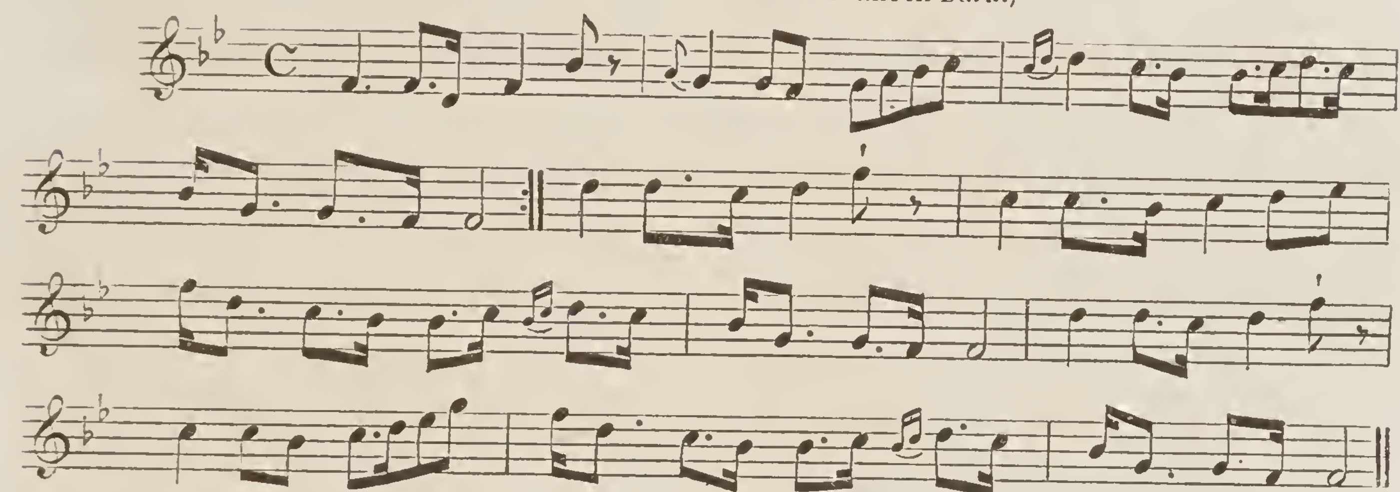
Les Anglais prétendent que leurs marches les plus anciennes sont dignes d'admiration, et qu'elles se distinguent par un caractère de noblesse et de gravité que sont loin de posséder les marches françaises, généralement vives et alertes. Sans nous arrêter à discuter le genre d'expression qui convient le mieux aux morceaux destinés à régler le pas des soldats, nous rapporterons ici quelques-unes de ces anciennes marches, laissant le lecteur libre d'en juger.

MARCHE DES HIGHLANDERS.



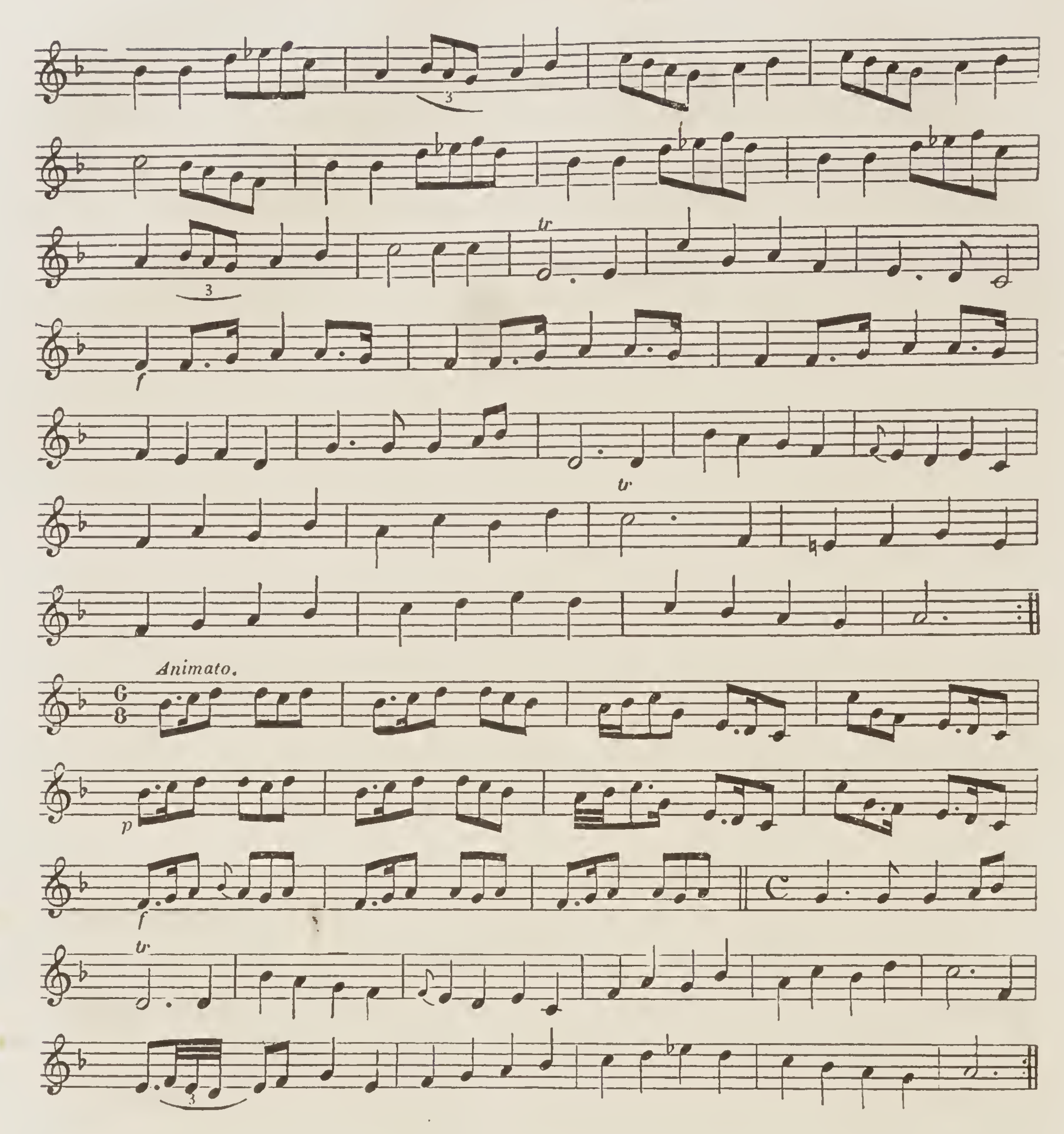
MARCHE DES SOLDATS DE ROBERT BRUCE (XIV[me] siècle).

(La tradition rapporte que cet air fut exécuté à la tête des troupes de Robert Bruce, lorsque le monarque écossais les conduisit à la bataille de Bannock-Burn.)



AIR SUR LEQUEL LES ANCIENS HABITANTS DU PAYS DE GALLES, D'APRÈS JONES, EXÉCUTAIENT LEURS CHANTS GUERRIERS.

Maestoso espressivo.



Dans tout ce que nous avons rapporté de l'application des instruments aux différents usages militaires des Anglais, il a été plus souvent question des trompettes que des tambours. C'est qu'en Angleterre, comme en France, l'adoption de ces derniers, sous la forme à nous connue, appartient à une époque plus récente (1). On voit déjà les tambours proprement

(1) Voyez, plus haut, ce que nous avons dit au sujet de l'emploi des instruments de percussion dans les premiers temps du moyen âge.

dits intervenir assez souvent au seizième, et surtout au dix-septième siècle.

L'un de nos meilleurs écrivains, M. Philarète Chasles, dans une de ces narrations qu'il a le secret de rendre si attachantes par toutes les qualités d'un style nerveux, riche et coloré, a initié le lecteur aux habitudes mystiques des soldats de Cromwell. « Tantôt, dit cet écrivain, ils font halte « pour prêcher, tantôt ils chantent des psaumes en faisant l'exercice. On « entend souvent les capitaines crier : *En joue ! feu ! au nom du Seigneur !...* « Il y a des sergents qui ne font jamais l'appel de leurs hommes qu'en ré- « citant le premier chapitre de saint Luc, ou le premier livre de la Genèse : « *Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre..... Au*, c'est le premier « homme ; *commencement*, c'est le second, et ainsi de suite. Chaque rou- « lement de tambour portait aussi un nom biblique. — Faites battre, di- « sait un capitaine, le rappel de saint Matthieu ou la générale de l'Apoca- « lypse. » « Un soir, ajoute peu après M. Philarète Chasles, auprès d'York « une troupe de cavaliers chantait, en suivant sa marche, des couplets sa- « tiriques. Un corps de puritains passait à peu de distance chantant sur « le même air les psaumes de David. Les deux troupes en vinrent aux « mains, toujours en chantant, et se battirent avec tant de fureur, qu'il « n'y eut que des morts et pas de blessés (1). »

D'autres fois c'était après la victoire que retentissait l'hymne sacrée. Le 2 septembre 1650, Cromwell, se trouvant aux prises avec les troupes de Lesley, général de l'armée écossaise, voit bientôt tomber trois mille hommes sur la place. Étonné lui-même de sa victoire, Cromwell s'écrie : « *Ils fuient ! je jure qu'ils fuient ! — Halte*, dit-il alors, *chantons le psaume* « *cent dix-sept !* Et, pendant que le soleil levant jetait son premier « rayon sur la mer, poursuit M. Philarète Chasles, pendant que la cava- « lerie puritaine accourait de toutes parts au bruit du clairon, qui l'ap- « pelait autour de son chef, le puritain armé chantait ces vieux vers cal- « vinistes dont le mètre est aussi suranné que le langage, et que douze « mille hommes répétaient en chœur :

« Oui ! pour nous, toujours le Seigneur
« Fut bon dans sa magnificence ;

(1) *Charles Ier, sa cour et son parlement*, liv. III, chap. 4.

« Les ennemis de sa grandeur
« Disparaissent en sa présence.
« Nations, louez le Seigneur !
« Que toujours ceux qui le haïssent,
« Comme aujourd'hui pleins de terreur,
« Devant son nom s'évanouissent (1)!

Dans des temps plus modernes, les armées anglaises, profitant comme les nôtres des progrès que firent l'instrumentation et la fabrication des instruments en Europe, ajoutèrent aussi peu à peu quelques instruments nouveaux à la composition de leur musique. Les Anglais, on le sait, ne repoussent point les innovations, et accueillent avec bienveillance les novateurs. Naturellement portés, par l'esprit de comparaison et d'observation qui leur est propre, à se tenir au courant des améliorations et des découvertes utiles, ils ont souvent aidé les premiers à défricher certaines parties laissées arides et incultes dans le domaine des sciences ou des arts. Les nombreuses relations de voyages qui ont été publiées, et qui se publient encore journellement dans leur pays, témoignent en outre de l'importance qu'ils attachent à être instruits de tout ce qui concerne les nations même les plus éloignées de nos contrées. C'est au dix-huitième siècle que ces excursions vers de lointains parages commencèrent surtout à devenir fréquentes. Au reste, les Anglais ne furent point les seuls qui s'y livrèrent avec ardeur. Des Français, des Allemands, quittant leur patrie, marchèrent aussi à la découverte, et cette rage d'explorations aventureuses donna lieu à la publication d'une multitude d'ouvrages savants et utiles, auxquels nous devons recourir pour connaître certaines particularités relatives au sujet qui nous occupe. Nous ne suivrons point ces hommes intrépides partout où ils ont marqué leur présence; nous leur demanderons seulement quelques renseignements propres à nous donner une idée de la musique et des instruments militaires en usage chez certains peuples dont les mœurs et les coutumes diffèrent totalement des nôtres, et, pour être dispensé de revenir plus tard sur cet objet, nous consignerons immédiatement ici le résultat des observations qui ont été faites à cet égard depuis le siècle dernier jusqu'à nos jours.

(1) *Documents nouveaux sur Olivier Cromwell*, par Philarète Chasles. *Revue des Deux-Mondes*, XVIe année, livraison du 15 février 1846.

En Chine, la musique militaire a peu varié depuis l'époque à laquelle se termine notre récit, dans la première partie de cette esquisse, qui concerne les peuples de l'antiquité. Dans les premiers siècles de notre ère, sous le règne de Ngaiti, la musique du palais fut réformée pour cause d'abus et de dégénérescence, et les musiciens furent destitués; mais la déclaration impériale porte qu'il n'y aurait rien de changé à la musique militaire, *parce que*, y est-il dit en termes exprès, *ce sont là choses approuvées par les livres sacrés* (1). Tay-tsoung, qui monta sur le trône l'an 626, jaloux d'imiter le célèbre Ou-wang, dont nous avons déjà parlé, fit composer une musique pour être exécutée pendant qu'on rangeait l'armée en bataille. Il institua en outre une danse guerrière que devait accompagner une musique analogue, afin d'inspirer aux soldats des vertus héroïques (2).

Les Chinois ont des idées étranges sur l'efficacité de la musique à la guerre, et, en pareil cas, lui reconnaissent un double pouvoir. En effet, tandis qu'ils en usent pour soutenir leur propre courage, ils pensent qu'il y a moyen de la faire servir à énerver celui de leurs ennemis. « Répandez, dit Young-tcheng, parmi les ennemis quelques airs d'une mélodie voluptueuse qui leur amollisse le cœur, et envoyez-leur des femmes pour achever de les corrompre. »

Les principaux instruments de musique militaire des Chinois sont les suivants :

1° Le tam-tam ou gong-gong appelé *lo*, grand bassin de cuivre qu'on frappe avec un marteau de bois ou simplement avec un bâton. (Voyez Pl. IV, fig. 7.) Cet instrument sert à donner différents signaux indiqués par les différentes manières de le battre. Pour les marches et pour les signaux relatifs à l'accélération ou au ralentissement du pas, on le frappe modérément vers le centre, en laissant entre chaque coup l'intervalle d'environ quatre ou cinq secondes. Mais quand il s'agit de réclamer une obéissance prompte, ou bien d'imprimer aux soldats une résolution courageuse en les étourdissant sur la gravité du péril, on commence par frapper un coup vigoureux dans la petite cavité ou enfoncement qui se trouve au centre du tam-tam, puis, immédiatement après ce premier coup, on en frappe

(1) *Nien-Ngan*, recueil impérial, traduit par Hervieu, dans *Du Halde*, tome II, page 405.
(2) *Li-Koang-ti*, traduit par Amiot.

un second, mais si mollement, que le maillet ou la baguette doit à peine toucher : on frappe ensuite plusieurs coups en augmentant progressivement de force et de vitesse, et en allant du centre à la circonférence. Suivant quelques voyageurs, on se sert aussi d'un instrument semblable pour désigner les veilles de la nuit.

2° Le tambour, instrument destiné à peu près aux mêmes usages que le précédent. Il pose sur quatre pieds. (Voyez Pl. IV, fig. 8.) Les tambours militaires des Chinois servent particulièrement à indiquer les veilles, ou, pour mieux dire, à montrer que ceux qui sont de garde ne sont pas endormis. On les emploie aussi pour donner divers signaux, ainsi que pour la marche (1).

3° Une conque (voyez Pl. IV, fig. 6) dont on se sert pour sonner la retraite, pour indiquer l'exercice et pour toute manœuvre à laquelle un corps entier doit être employé. Il y a une de ces conques dans chaque quartier de l'armée, et une dans chaque corps particulier. Ces conques tiennent aussi lieu de porte-voix (2); enfin on les réunit quelquefois aux tams-tams pour sonner l'alarme (3). Cet instrument est fort ancien, et se retrouve chez certains peuples tributaires des Chinois, qui même n'en ont pas d'autre (4).

4° Deux sortes de trompettes en cuivre qui, à ce que l'on prétend, sont à l'octave l'une de l'autre. Il y a encore en Chine des trompettes fabriquées avec un bois fort estimé, appelé *ou-tong-chu,* qui, au dire de certaines relations, s'accordent parfaitement avec les tambours (5). (Voyez Pl. IV, fig. 1-5.)

Enfin les Chinois ont encore un autre instrument sur lequel on frappe avec deux baguettes; il est d'un bois sonore, creux en dedans, et a la

(1) Amiot, traduction des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, tome VIII, page 378.

(2) Amiot, à la suite de la traduction du livre publié, par ordre de Young-Tching, sous ce titre : *Les Dix préceptes adressés aux gens de guerre*. Voyez les *Mémoires concernant les Chinois*, tome VII, page 382.

(3) De Guignes, *Voyage à Péking*, tome II.

(4) Amiot, *Introduction à la connaissance des peuples qui ont été ou qui sont actuellement tributaires de la Chine*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, tome XIV, page 233.

(5) Du Halde, *Description de la Chine*, tome II.

figure d'un poisson de soixante et onze centimètres de longueur, et quatre cent vingt-six millimètres de circonférence. On l'accroche à un châssis au moyen de deux anneaux. (Voy. Pl. IV, fig. 9.) Cet instrument se place à l'entrée de la tente du général, des officiers généraux et de tous ceux qui ont quelque inspection. Lorsqu'on a une affaire à leur communiquer, on frappe sur cet instrument, et l'on obtient sur-le-champ audience. Comme on se sert à cet effet de deux baguettes, il se pourrait que, par le nombre des coups ou par la manière de les donner, on fût convenu d'indiquer d'une manière générale et abrégée l'objet de sa visite. Du Halde, dans sa description de la Chine, dit aussi qu'on emploie au même usage, c'est-à-dire à l'effet de demander audience, des tambours dont quelques-uns ont une dimension extraordinaire.

L'armée marche au son des tambours, des trompettes, des gongs, etc. (1). Tous ces instruments réunis en grand nombre (2) se font remarquer habituellement sur les derrières, ou sur les côtés, dans tous les mouvements des troupes (3). Si l'on en croit des relations très-modernes, les musiciens exécutants sont soumis à une discipline sévère : celui qui se trompe dans sa partie reçoit immédiatement des coups de bambou (4).

La musique joue lorsqu'un personnage considérable passe devant le corps militaire (5). Quand on veut faire particulièrement honneur à un cortége, et qu'on dresse des arcs de triomphe pour son passage, on a soin de placer à chaque extrémité des rangées de soldats un corps de musique militaire (6). Mais il ne paraît pas qu'on apporte beaucoup de tact et de discernement dans le choix des pièces destinées à être exécutées en pareille occurrence; car les voyageurs les ont trouvées semblables à celles qui, dans le pays, se font entendre d'ordinaire aux enterrements (7).

(1) Du Halde, *Description de la Chine*, tome II, page 6. — Staunton, *Voyage en Chine* tome IV.

(2) De Guignes, *Voyage à Péking*, tome II, page 318.

(3) Young-Tching, traduit par Amiot. — *Les Dix préceptes adressés aux gens de guerre* dans les *Mémoires concernant les Chinois*, tome VII.

(4) *Gazette musicale* du 29 octobre 1843.

(5) Staunton, tome III, page 16.

(6) Staunton, tome III, page 89. — Huttner, page 169.

(7) De Guignes, *Voyage à Péking*, I, page 296, 318.

En général, l'effet que produisent ces corps de musique militaire est loin d'être satisfaisant, et les Européens s'en montrent fort peu émerveillés. Les officiers qui accompagnaient lord Macartney dans son ambassade le comparent au brouhaha de sons discordants qu'on entend aux foires d'Angleterre, et M. Ellis dit à ce sujet : « Des milliers de pétards et de trompettes d'un son rude, entendus à la fois, donneraient la plus juste idée possible de la musique militaire des Chinois. » A la vérité, ces derniers prennent leur revanche en témoignant une grande indifférence pour la musique des Européens : lorsqu'ils entendirent celle de la bande de lord Macartney, ils se bornèrent à déclarer assez dédaigneusement qu'elle n'était point faite pour des oreilles chinoises.

La musique est, en Perse, en aussi grande faveur qu'à la Chine. Les voyageurs ont constaté que le chant des Persans est plus doux et moins monotone que celui des Turcs; mais quant à leur musique militaire, elle est réputée fort barbare. Qu'on se figure le son criard d'un grand nombre de trompettes de huit ou dix pieds de long, dans lesquelles les exécutants soufflent à perdre haleine; qu'on ajoute à cela le retentissement des tambours et des timbales, et l'on aura une idée de l'horrible vacarme qui se fait entendre journellement au palais du roi, et qui résonne alors dans toute la ville. Ces concerts militaires, exécutés au sommet d'une haute tour, sont une des prérogatives du roi et de la famille royale. Ils se renouvellent tous les matins au lever du soleil, et tous les soirs à son coucher.

Les Kurdes, qui forment une partie des forces militaires des Persans, ont des bandes de musique composées de petits tambours ou timbales attachés aux selles des chevaux, et d'une espèce de clarinette d'un ton rude et criard.

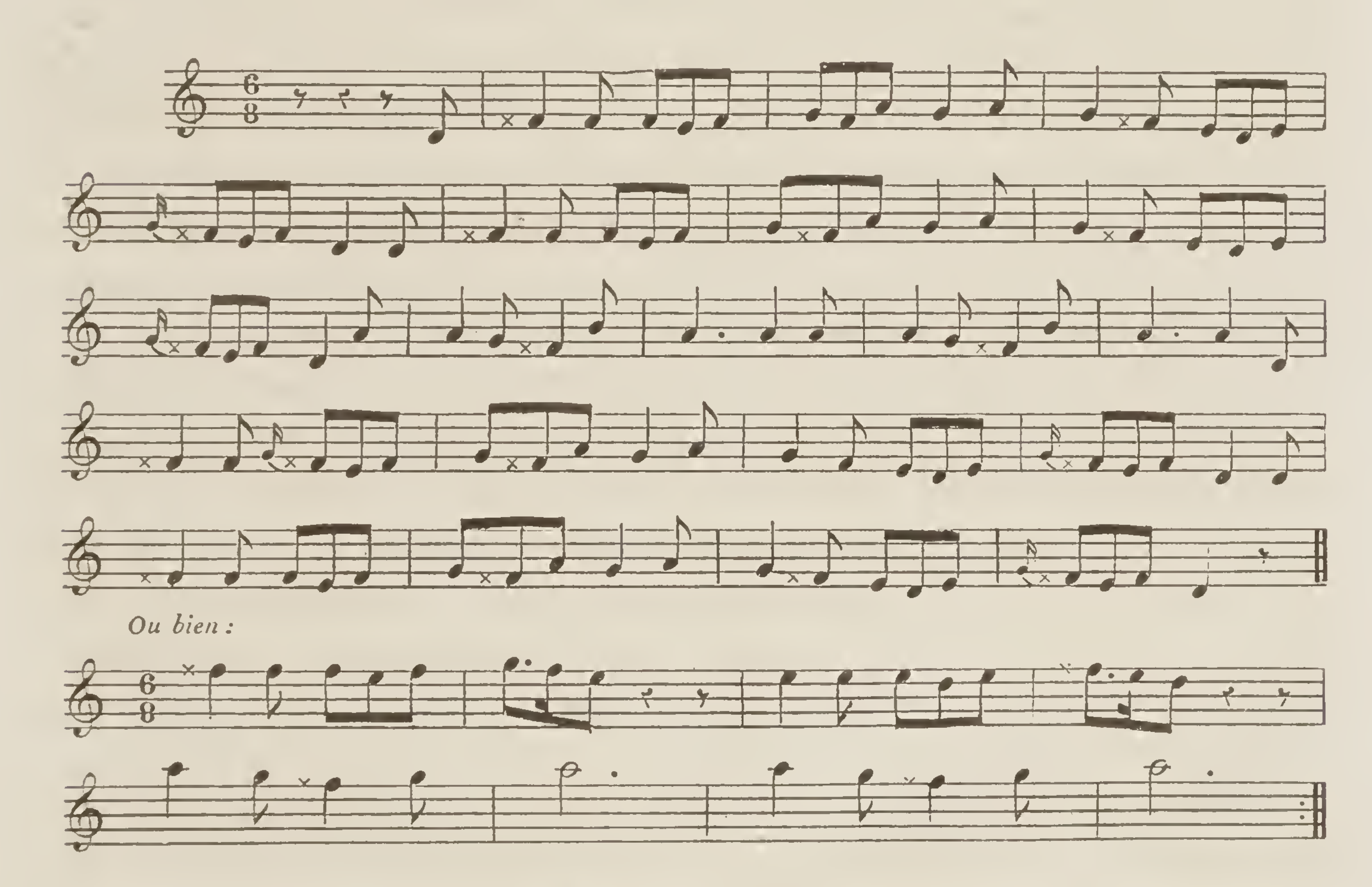
Les Persans ont des derviches ménestrels appelés *mewliach* ou *mewlewi*, qui abandonnent souvent le lieu de leur résidence pour accompagner les armées dans leurs marches, et chanter alors, en l'honneur des chefs, des vers qui sont accompagnés par la flûte ou par une espèce de petit tambour.

C'est ainsi que la Grèce a encore de nos jours ses rapsodes, qui, à l'imitation de leurs ancêtres, sont à la fois nouvellistes et historiens, et vont répandant parmi les populations le bruit des actions d'éclat et la renommée de ceux à qui on les attribue. M. Dodwell rapporte que *Marlborough*

est le seul air étranger qui ait su plaire aux Grecs. On présume qu'il fut introduit à Constantinople par les Franks, et maintenant il est chanté dans la plupart des villes de la Turquie et de la Grèce. Les Arabes s'en sont également emparés; mais il est probable que ce chant n'est pas si étranger qu'on a pu le croire aux Orientaux (1).

Avant le règne du sultan Amurat IV (1638), on assure que l'art musical était encore, sinon totalement inconnu, du moins fort arriéré chez les Turcs. Lorsque ce prince fit la conquête de Bagdad, il ordonna le mas-

(1) Les Français qui ont fait partie de l'expédition d'Égypte ont entendu chanter plus d'une fois par les habitants de ces contrées le fameux air de Marlborough, transformé de la manière suivante en chanson arabe.



Une tradition bien connue, et que M. de Châteaubriand n'a pas jugée indigne d'être recueillie, attribue à l'air de Marlborough une origine arabe. Des soldats de saint Louis l'auraient rapporté d'Afrique ; ce serait l'air d'une complainte composée par les Sarrasins sur leur défaite à la Massoure. La complainte des vaincus aurait passé dans le camp des vainqueurs ; et comme le peuple ne retient guère un air qu'à la faveur des paroles, tout porte à croire qu'une chanson française aura été composée sur la mélodie arabe. (Voyez F. Génin, *Des variations du langage français depuis le douzième siècle*, chap. II de l'Appendice.)

sacre général des Persans. Au moment où cet arrêt allait recevoir son exécution, un harpiste nommé Schah-Culi vint se jeter aux pieds du vainqueur, dont il implora la clémence en ces termes : « O sublime empereur, « lui dit-il, souffrirez-vous qu'un art aussi parfait que la musique périsse « aujourd'hui avec moi, avec Schah-Culi, votre esclave? Ah, conservez, « en me sauvant la vie, un art divin dont je n'ai pu découvrir encore « toutes les beautés. » Cette prière divertit le sultan, qui jeta sur l'artiste un regard favorable et lui permit de prouver ses talents. Schah-Culi fit alors résonner sa harpe à six cordes, et mariant sa voix au son de cet instrument, il chanta la prise de Bagdad et le triomphe d'Amurat. D'abord le sultan paraît interdit, mais bientôt ses traits expriment la fureur; se croyant transporté sur le théâtre du carnage, il ne voit plus autour de lui que des combattants; il donne des ordres, il anime ses guerriers, il appelle la victoire. Tout à coup le musicien change de mode, il varie ses accents, et, par des sons tendres et plaintifs, calme l'exaltation d'Amurat, qui, sans pouvoir se rendre compte de ce qu'il éprouve, se trouble, s'attendrit et verse des larmes abondantes. Dès lors la compassion se fait jour jusqu'à son cœur; il se décide à révoquer ses ordres barbares, et, vaincu par les charmes de la musique, il rend la liberté aux compatriotes de Schah-Culi, prend auprès de lui cet habile artiste, et le comble de bienfaits. Conduits ensuite à Constantinople, ce musicien et quatre de ses compagnons y portèrent leurs connaissances musicales, et y propagèrent le goût de leur art. La musique chez les Turcs forme une partie essentielle de l'éducation des classes élevées. Depuis longtemps ce peuple possède une multitude d'instruments, et avant d'adopter l'organisation des corps de musique européens, il employait pour l'usage militaire de grands et de petits hautbois (voyez Pl. VIII, fig. 3), une espèce de petite flûte très-perçante, des trompettes (voyez Pl. VIII, fig. 4), de grandes et de petites timbales (voyez Pl. VIII, fig. 2), des tambours, des cymbales, des triangles, et enfin l'instrument que nous appelons chapeau chinois, et qui se compose, comme chacun sait, de clochettes suspendues à un croissant renversé, lequel est fixé à un bâton d'environ six pieds de haut. Le grand tambour des Turcs (*daul*) est haut de trois pieds; celui qui en bat le frappe d'un côté avec une baguette assez lourde, et de l'autre avec une baguette plus petite, ou quelquefois encore avec une verge de

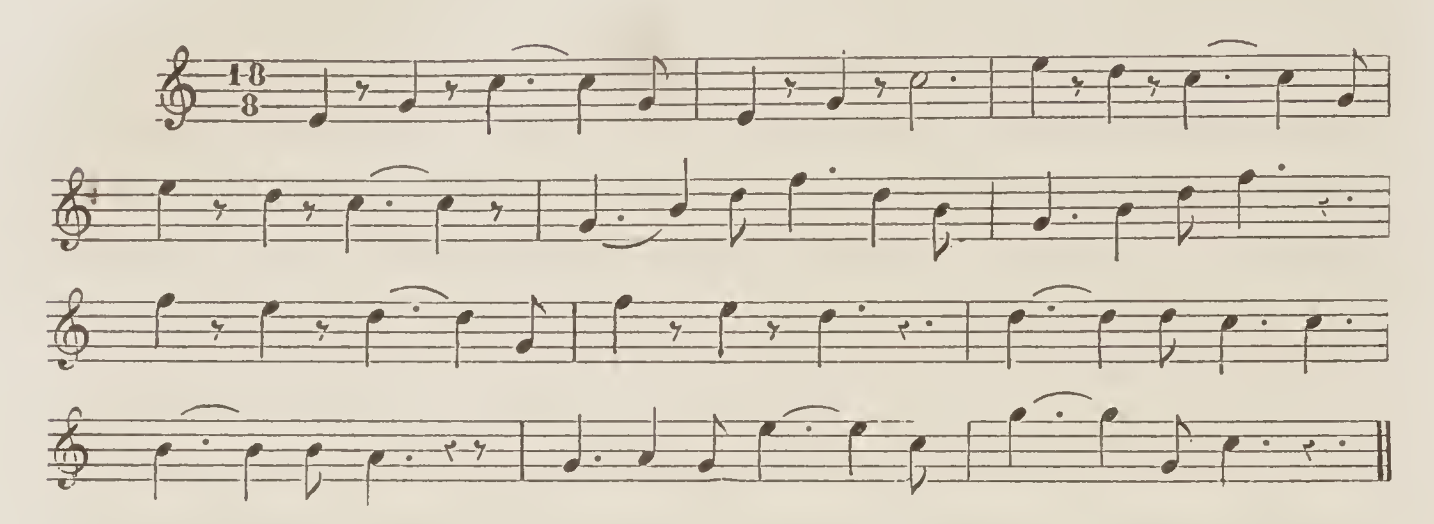
fer. Le grand vizir, de même que chaque pacha, avait sa musique particulière qui le suivait à la guerre, et qui ne cessait de se faire entendre jusqu'à ce que les troupes commençassent à reculer, ou bien que le chef à qui elles appartenaient eût été mis hors de combat. La force d'un corps de musiciens variait selon le rang du chef; ainsi un pacha à trois queues, indépendamment des tambours et des petites flûtes, possédait deux timbales, six trompettes, cinq hautbois et deux paires de cymbales. La caisse militaire que les Turcs portaient dans leurs expéditions était toujours placée dans la tente du sultan ou du grand vizir, au milieu du camp, et la garde en était confiée à un détachement de spahis que l'on relevait de temps en temps. Chez ce peuple comme chez beaucoup d'autres nations, les instruments de percussion sont devenus une marque d'honneur, un gage de récompense après une action d'éclat. Dans les premiers temps de l'histoire des Turcs, on voit Ala-Eddin donner à un jeune guerrier tartare nommé Ottoman Deli, en récompense de ses succès, une veste, un étendard et deux timbales. Toutes les fois qu'Ottoman entendait le bruit de cet instrument militaire, il se levait aussitôt, voulant marquer par là qu'il était toujours prêt à marcher pour le service du sultan.

La direction de la musique du sultan actuel a été confiée, depuis quelques années, à un parent du célèbre compositeur italien, le maestro Donizetti, et cette musique a été organisée par ses soins, d'après le système qu'on suit encore généralement dans les autres États de l'Europe, pour la composition des musiques militaires.

Comparativement à la musique des Turcs et des Tartares, la musique des Circassiens ne laisse pas d'être assez harmonieuse, et nous devons en dire quelques mots, parce qu'elle aide aussi, par la poésie martiale de ses accents, à soutenir l'intrépidité des guerriers du Caucase. Au rapport des voyageurs (1), on entend souvent retentir dans ces contrées des marches instrumentales, exécutées sur une espèce de flûte ou de fifre, et des marches vocales, chantées en chœur, qui produisent un admirable effet. Ces chants belliqueux, dont le texte est assez ordinairement le résultat d'une inspiration spontanée, célèbrent, pour la plupart, quelque victoire

(1) Voyez, entre autres, Edmund Spencer, *Travels in Circassia, Krim-Tartary*, etc. London, Henry Colburn, 1839, tome II.

remportée sur les Cosaques, ou font appel à de nouveaux combats. Entonnés simultanément par mille bouches, ils se prolongent d'écho en écho à travers les montagnes, et portent au plus haut degré l'enthousiasme patriotique de la nation. L'air suivant, qui est celui d'un chant d'attaque, donnera au lecteur une idée du caractère martial de ces hymnes de guerre.



La plupart des instruments en usage parmi les Turcs et les Persans sont également employés par les Arabes. Il est vrai que ces divers instruments ne se rencontrent pas tous dans le même lieu : selon Burckardt, c'est à la Mecque que la musique est le moins cultivée, et cependant le schérif de la Mecque a un corps de musique militaire assez considérable, et composé en grande partie de timbales, de tambours, de fifres, etc., lequel vient jouer devant sa porte deux fois par jour et le soir de chaque nouvelle lune. Cette musique se fait entendre près d'une heure de suite. D'après M. Buckingham, le pacha d'Alep et celui de Smyrne ont chacun un corps de musique, dans lequel dominent les tambours, les trompettes et les fifres. En général, il y a dans toute la musique militaire de ces contrées un grand luxe d'instruments bruyants, tels que tambours et timbales, auxquels viennent se joindre des trompettes aux sons aigus et criards, et des cymbales à la résonnance métallique et cuivrée.

Dans une rencontre avec les Turcs (1820), les Chaykiehs firent donner le signal du combat par une jeune fille montée sur un chameau couvert de harnais magnifiques. Ce signal consistait en une espèce de roucoulement ou plutôt de gloussement familier aux Arabes, lequel se forme à l'extrémité du gosier par le son *glou*, parcourant rapidement tous les in-

tervalles de l'échelle, et porté ainsi jusqu'aux notes les plus hautes. Cette sorte de hurlement articulé provoqua sur toute la ligne une formidable explosion de cris aigus et de coups de cymbales, et l'infanterie des Chaykiehs, s'ébranlant avec intrépidité, se mit immédiatement à la poursuite des Turcs.

Dans les guerres de religion, les Arabes, pour exalter leur courage et leur fanatisme, ont aussi, à l'exemple de beaucoup d'autres peuples, des hymnes et des cantiques. C'est ainsi que les soldats de Hassan, assiégés par les Français dans une mosquée qui devint la proie des flammes, bravaient les horreurs de l'incendie, et, à la voix de leur chef, se redressant demi-morts au milieu de tortures atroces, entonnaient un hymne guerrier qui leur donnait encore la force de combattre, dans de nouvelles sorties, les assiégeants surpris d'un tel héroïsme. Voici une strophe de l'hymne que chantaient ces Arabes, heureux de se sacrifier pour la cause du prophète :

> Sont-ce les délices des riches habitants des villes,
> Sont-ce les trésors de l'Inde et la puissance des rois,
> Que désire en ses vœux le guerrier de l'Arabie ?
> Non, quand son noble front invoque le ciel, il dit :
> O Allah ! *donne-moi la mort au sein de la victoire !*

Les Birmans, peuple de l'Asie, manifestent une passion très-vive pour la poésie et la musique. Ils ont une musique militaire composée de tambours, de gongs et de morceaux de bambou de différentes longueurs, qui, étant frappés avec un bâton, rendent, au témoignage des voyageurs, un son très-agréable et non sans quelque analogie avec celui du piano. Les Birmans aiment surtout la musique vocale ; leur mélodie la plus remarquable est un chant marin de guerre : il commence par une sorte de récitatif chanté par le chef du chant, et est ensuite attaqué en chœur par tous les bateliers, qui unissent leur voix à celle de ce dernier, en marquant la mesure avec leurs rames.

Les Singalèses, autre peuple de l'Asie, ont des trompettes d'un timbre fort désagréable ; ces instruments sont consacrés au temple et au roi. Ils ont aussi des chants pour célébrer les actions brillantes ou généreuses de leurs monarques.

Chez les princes mogols, on connaissait encore dans ces derniers temps l'usage d'une chasse fort singulière. Cette chasse, d'après la relation qu'en donne Bonnet, dans son *Histoire de la musique*, se faisait par politique, pour occuper pendant l'hiver des armées considérables. Voici comment on la décrit : « Trois ou quatre cents veneurs à cheval font d'abord retentir les sons du cor, ou, pour mieux dire, de la corne ou cornet. On dispose toute l'armée dans une circonférence de vingt à trente lieues; personne ne doit, sous peine de mort, tuer aucun animal dans l'enceinte de la chasse, faite seulement au son des voix, des instruments militaires, des trompettes de quinze pieds de longueur, appelées *kerrena*, lesquelles font un bruit très-éclatant, et des trompettes ordinaires, des timbales, des cymbales, des tambours, des fifres, des hautbois et de quantité d'autres instruments dont nous n'avons pas l'usage. Ce sont les seules armes dont il est permis de se servir dans cette surprenante chasse. Les animaux, étonnés par un tel bruit, se laissent conduire dans le centre, quoiqu'il s'y trouve des lions, des léopards, des tigres, des panthères, des ours, des cerfs, des biches, des sangliers et généralement toutes sortes d'animaux, dont les plus faibles sont souvent dévorés par les plus féroces dans les commencements de leur jonction. Pendant les trois mois que dure cette chasse, les cris et huées que font les soldats de cette grande armée ne sont pas moins étranges que le son des instruments dont on joue la nuit, de sorte que, la circonférence de la chasse diminuant à mesure de la marche, il se trouve à la fin deux ou trois mille animaux resserrés dans le centre, et devenus aussi doux que des moutons. Le roi et les officiers vont combattre ces animaux le sabre à la main, toujours au bruit des chants et des fanfares. On en tue la moitié pour un festin qui dure trois jours, et auquel l'armée entière prend part; le reste est mis en liberté et retourne peupler les forêts et les cavernes. »

Dès que l'Égypte fut devenue province romaine, et que la captivité de Cléopâtre eut causé la ruine de l'empire, la musique des Égyptiens cessa d'avoir un caractère d'originalité, et, par suite de l'influence qu'ont exercée sur cet art les différentes dominations auxquelles le pays dut se soumettre, elle n'a rien conservé, pour ainsi dire, qui la distingue aujourd'hui de celle des Turcs et des Arabes.

M. Denon a donné la description d'une fête musicale qui peut nous faire

juger de l'état de la musique en Égypte au commencement de ce siècle, et, par suite, de la nature des éléments composant la musique guerrière. D'après cette description, un orchestre de musique militaire se trouvait placé d'un côté : « il consistait en un certain nombre de hautbois criards, comme le sont presque tous ceux de l'Orient, de petites timbales et de grands tambours albanais. De l'autre côté il y avait des violons et des luths, et dans le milieu se trouvaient les chanteurs. Aussitôt que tout le monde fut assis, la musique militaire commença : une espèce de chef de bande joua alternativement deux airs différents que les musiciens répétaient en chœur. Le deuxième était une vraie cacophonie, une suite de sons durs et discordants, aussi choquants pour l'oreille délicate d'un Européen qu'ils étaient agréables pour celles d'un indigène. Le chef de la bande reprit chacun de ces airs avec toute l'importance et l'enthousiasme d'un *improvisateur*. Lorsqu'il paraissait épuisé par ses efforts énergiques, le chœur venait immédiatement à son aide. Les violons, qui étaient plus supportables, jouèrent ensuite un air dans lequel une petite phrase de chant était écrasée sous des ornements superflus. Le son nasal et aigu d'un chanteur se joignit au miaulement des semi-tons des violons, qui, fuyant constamment la note du ton, s'arrêtaient un peu au-dessus ou au-dessous. Ce couplet terminé, les violons recommencèrent avec de nouvelles variations, que le chanteur déguisait par un mouvement très-vif, jusqu'à ce qu'ayant tout à fait perdu l'air de vue, il se jeta dans un dédale de sons presque sauvages, dépourvus d'harmonie et de bon sens. »

Chez les Égyptiens, où les instruments de percussion, dit Villoteau, sont peut-être plus variés que chez aucun peuple du monde, on remarquait, à l'époque de l'expédition des Français en Égypte, cinq timbales de différentes proportions, servant pour l'usage civil et militaire. Ces timbales étaient en cuivre comme les nôtres; mais, ainsi que le fait observer le savant Villoteau, elles avaient, à proportion de leur capacité, plus de profondeur que ces dernières. Quant aux tambours, il y en avait de deux espèces dans la musique civile et militaire, et ces tambours avaient la même forme que ceux dont nous nous servions, mais avec cette différence que le diamètre de leur grosseur était plus grand.
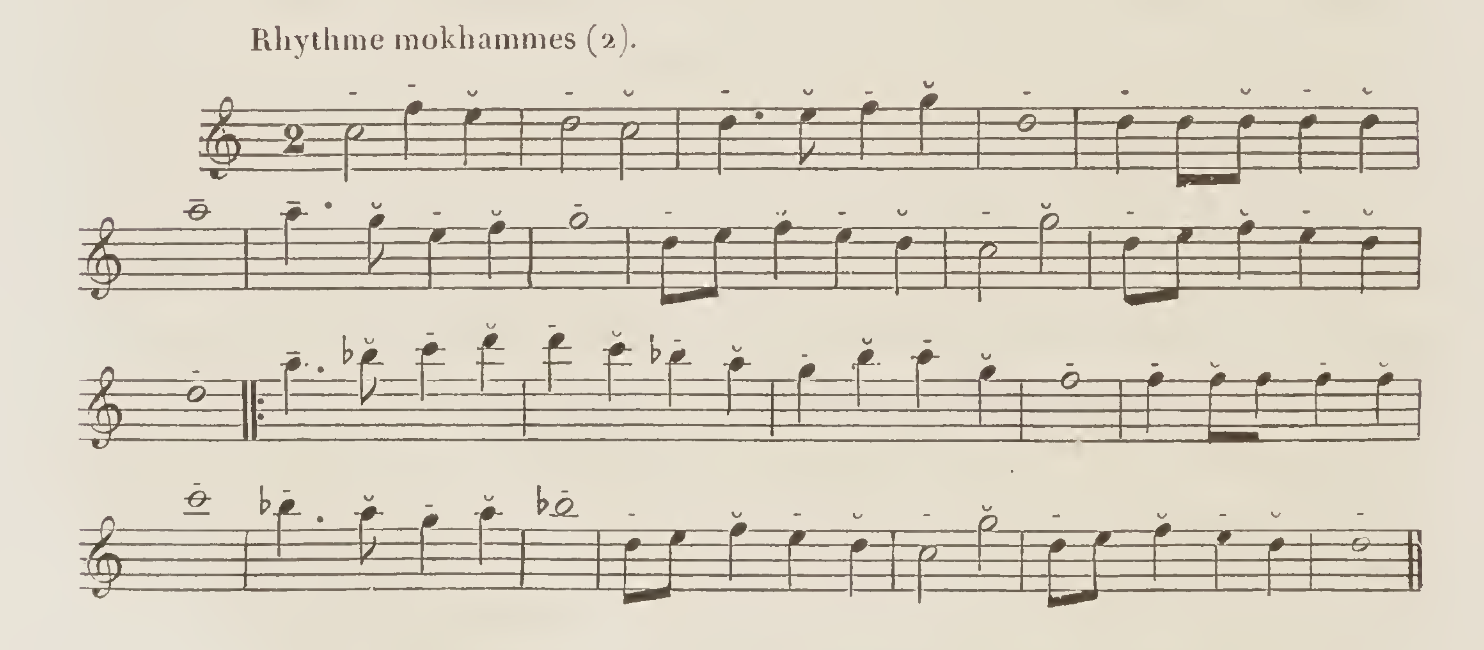
Dans les processions solennelles, toute cette artillerie musicale de tambours et de timbales était mise en réquisition, et l'on y joignait encore

les hautbois, les trompettes et les cymbales. On peut se figurer le bruit qui résultait d'un pareil assortiment : « Le nombre des timbales et des tam- « bours, dit l'écrivain que nous venons de citer en dernier lieu, est si « considérable, produit un si grand tintamarre, l'éclat des cymbales est si « étourdissant, le son aigu et perçant des hautbois appelés *zamir* (1) vibre « si vivement en l'air, celui des trompettes est si déchirant, que le plus « bruyant et le plus tumultueux charivari qu'on puisse imaginer ne don- « nerait encore qu'une faible idée de l'effet général qui résulte de cet en- « semble. »

Lors de l'expédition en Égypte, les principaux habitants du Caire, ayant à leur tête tous les cheiks, toutes les autorités civiles et militaires du pays allèrent à un quart de lieue, hors de la ville, recevoir le général en chef Bonaparte, qui ramenait son armée après l'expédition de Syrie. Ils étaient accompagnés de musiciens *jouant de toutes leurs forces* une marche dont l'air a été recueilli par M. Villoteau. Nous donnons ici cette marche égyptienne, qui, eu égard aux circonstances glorieuses qu'elle rappelle, doit avoir pour les Français un degré particulier d'intérêt.

AIR DE LA MARCHE ÉGYPTIENNE.

Rhythme mokhammes (2).



(1) *Zamir* ou *zamr* au singulier, et *zoummarah* au pluriel.
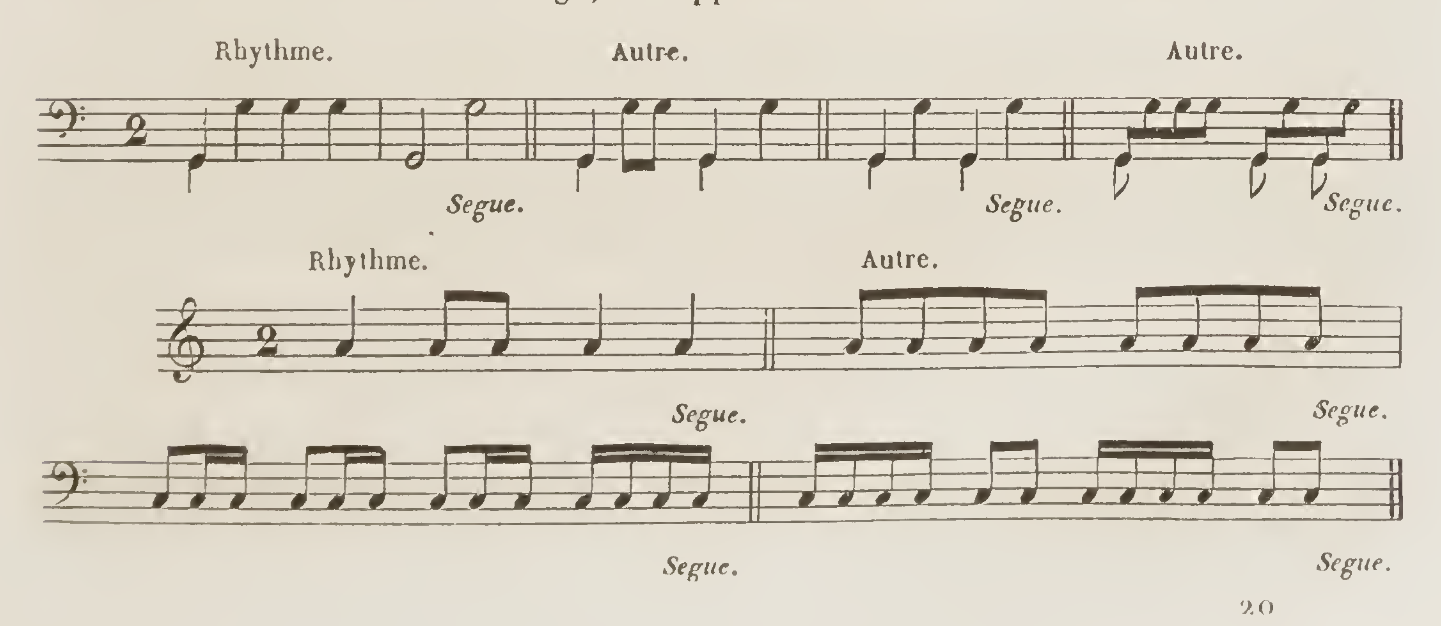
(2) On appelle ce même rhythme *douyek* en turc. C'est le même qui était connu des Grecs sous le nom de *rhythme égal* ou *rhythme dactyle*. Les temps marqués par une longue se nomment *doum*, et ceux qui sont marqués par une brève se nomment *tek* sur les instruments

Ces sortes de marches égyptiennes ne sont pas purement militaires comme les nôtres ; mais on les applique, en général, à toute circonstance solennelle, et on les exécute, soit, par exemple, à la procession du ramadan, à celle du mâhmal, ou de la convocation des hâggy, c'est-à-dire de ceux qui se disposent à faire le pèlerinage de la Mecque, soit encore lorsque les autorités civiles et militaires du Caire vont recevoir le pacha envoyé par la Porte Ottomane pour gouverner l'Égypte. Ce qui ne contribue pas peu à occasionner une grande confusion dans l'effet qu'elles produisent, lequel, eu égard au caractère propre à la mélodie, peut paraître déjà suffisamment baroque, c'est la diversité des variations des temps du même rhythme qui se fait entendre sur les cymbales, les tambours et les timbales (1). Aujourd'hui l'influence des mœurs européennes a porté jusqu'en

de percussion. Dans le chant, ils ont d'autres noms. Le *doum* se distingue sur les instruments de percussion en ce qu'il se frappe de la main droite sur le milieu de l'instrument, et qu'il produit un son plus grave et plus fort. Le *tek*, au contraire, se frappe de la main gauche et plus près de la circonférence, en sorte qu'il produit un son plus aigu et plus maigre. Il est donc évident que les Égyptiens font, relativement aux temps rhythmiques et musicaux, la même distinction que nous, et qu'ils reconnaissent des temps *forts* et des temps *faibles*.
(Voy. Villoteau, *De l'état actuel de l'Art en Égypte*, Ire partie, art. 6.)

(1) Villoteau a pris soin d'en noter quelques-uns et de les consigner dans son grand ouvrage sur l'Égypte. Nous les reproduisons ci-après. On observera que les notes à double queue indiquent les temps forts et les sons graves frappés par la main droite, et que les temps faibles, ainsi que les sons aigus frappés par la main gauche, sont désignés par les autres notes.

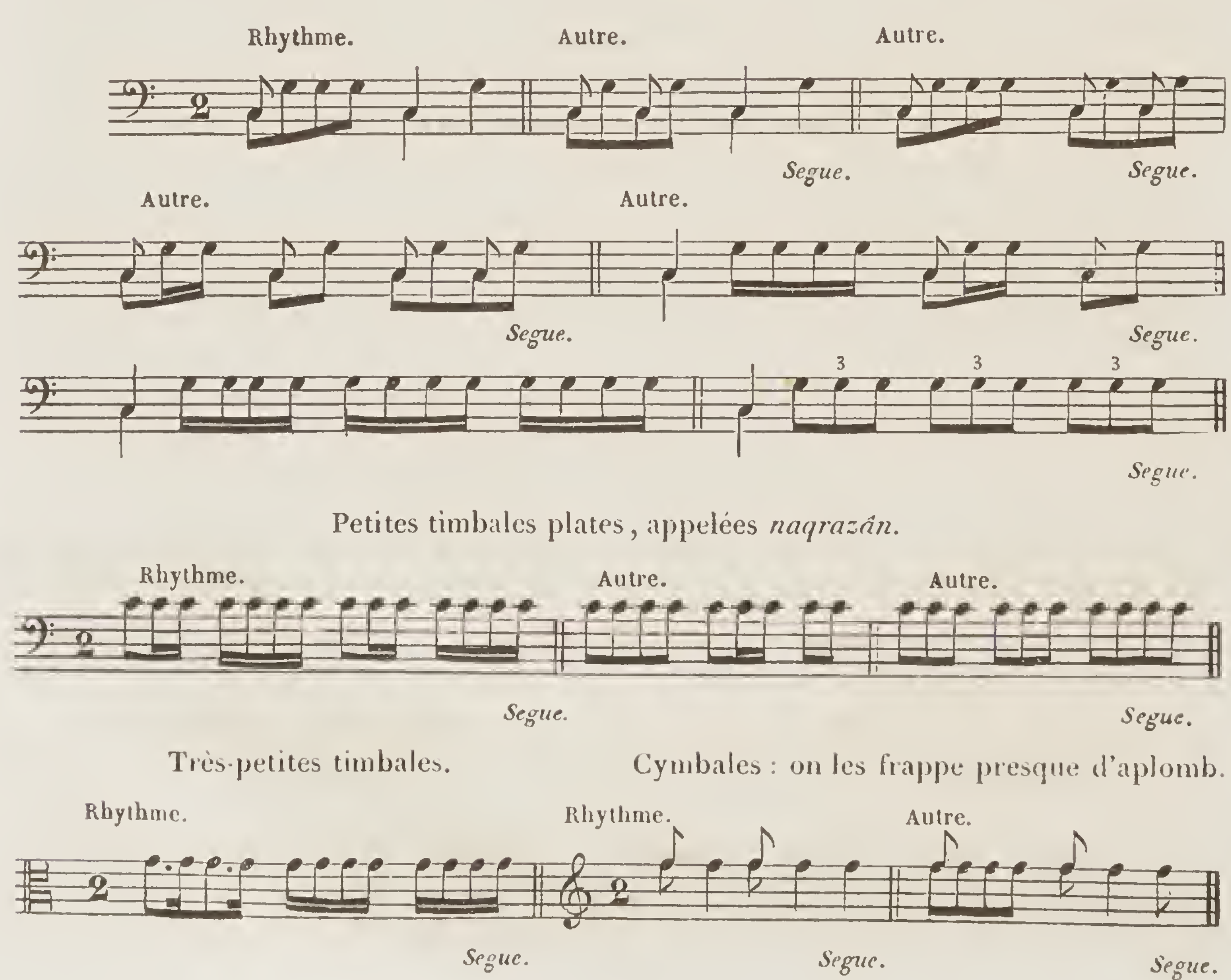
Grosses caisses : chaque main armée d'une baguette et frappant d'un côté; l'autre d'une verge, et frappant de l'autre.



Égypte la plupart des coutumes militaires de nos contrées, et la musique de cette nation, perdant son caractère primitif de barbarie, s'est approprié un grand nombre de nos instruments. Le pacha d'Égypte a fait venir plusieurs musiciens de France, et sa bande est à peu près organisée comme les nôtres. Sans nul doute, avec l'esprit de progrès qui le caractérise, il ne sera pas le dernier à profiter des améliorations que nous avons su réaliser dans ces derniers temps pour nos musiques militaires.

James Bruce, célèbre voyageur écossais du siècle dernier, qui servit comme médecin dans l'armée du roi d'Abyssinie, nous apprend que les Abyssiniens faisaient principalement usage à la guerre de la flûte, de la trompette, des timbales et d'une espèce de tambourin. Dans ce pays, la timbale est appelée *nagârit*, parce qu'on s'en sert pour toutes les proclamations, qui se nomment *nagar*. La timbale est un signe du souverain pou-

Timbales appelées *noqqâryeh* : il y en a toujours deux, l'une très-grosse, et l'autre de moyenne grosseur.



voir. Toutes les fois que le roi nomme un gouverneur ou un lieutenant général de province, il lui donne une timbale et un étendard pour marque d'investiture. Cet instrument est, comme on sait, d'un usage fort ancien en Abyssinie. MM. Combes et Tamisier, voyageurs français qui ont publié une relation fort intéressante de leurs courageuses excursions, donnent la description des cérémonies pratiquées, avant le dixième siècle, au couronnement des anciens souverains de l'Abyssinie. On y voit qu'au jour fixé pour le sacre, tandis que le cortége royal se rendait à l'église d'Azoum, les soldats qui encombraient la place située devant cette église se livraient à des jeux bruyants, et qu'en même temps l'on entendait résonner une musique sauvage, interrompue souvent par le bourdonnement des timbales. Villoteau nous fournit aussi des détails sur les instruments militaires de l'Abyssinie, et ce qu'il en dit s'accorde sur beaucoup de points avec les relations précédentes. « Les *nagârit*, dit-il, sont les grosses timbales éthiopiennes. Le nom de *nagârit* vient de *nagara*, il a annoncé, il a publié; » de même qu'en arabe il vient de *naqara* (il a frappé). Elles sont semblables à celles des Arabes. On s'en sert pour publier les ordonnances du souverain ou de ses ministres. Il y en a en cuivre, et il y en a en bois. Celles qui sont en cuivre servent pour le temple et pour le monarque, les autres pour les particuliers. Il y a quelquefois pour une seule église jusqu'à quarante nagârit. Elles sont placées deux à deux sur chaque rang, une petite à droite et une grosse à gauche; et quand le roi sort en grand cortége, ou qu'il se met en campagne, il est toujours accompagné de quatre-vingt-huit timbales portées par quarante-quatre mulets montés chacun par un timbalier.

Les Abyssiniens, pour marquer le rhythme et régler la marche des troupes en campagne, ont encore un autre instrument de percussion qui se nomme *kabaro*, et qui est semblable à la grosse caisse que nous appelons *tambour turc*. Ce nom de *kabaro* vient de *kabaro*, il a été en honneur, il a été illustre, vénéré, etc. *Kabaro* est donc une qualification par laquelle on distingue le tambour, ainsi désigné, comme étant le plus volumineux, et celui auquel on attache une plus grande importance. Cet instrument, de même que la grosse caisse turque, se suspend devant celui qui le bat.

Les instruments militaires à vent sont la trompette ou *malakat*, et le cor ou *qand*, fait d'une corne de vache et servant particulièrement pour

sonner l'alarme. James Bruce prétend que la trompette des Abyssiniens ne rend qu'un son rauque. Cependant, lorsqu'ils en jouent très-fort et très-vite en marchant à l'ennemi, on assure qu'elle a la vertu d'enflammer tellement les soldats, qu'ils se précipitent au milieu de leurs adversaires sans redouter la mort.

Au Darfour, où l'orchestre se compose de jeunes garçons qui crient dans des chalumeaux, de musiciens qui secouent à tour de bras des citrouilles remplies de cailloux, de joueurs de flûte soufflant à l'unisson, et enfin de timbaliers, les timbales ou *nacarieh* sont aussi particulièrement en honneur. On les dépose dans une hutte spéciale, et lorsqu'il plaît à sa majesté de changer les peaux qui les recouvrent, il s'ensuit une fête solennelle appelée le renouvellement des cuivres (1).

Les Ashantis, peuple de l'intérieur de l'Afrique, ont des tambours faits avec des troncs d'arbres creusés, et des *gongs* de fer creux qu'on frappe avec une baguette du même métal. Ils ont aussi des espèces de cors et de flûtes; et les nobles du pays entretiennent des corps de musique principalement composés de ce dernier genre d'instrument. Bowdich (2) assure qu'en présence du roi, et à l'occasion de l'arrivée d'un ambassadeur, plus de cent corps de musique éclatèrent à la fois, chacun avec l'air particulier de leurs chefs.

A Soolima, un voyageur anglais, le major Laing, fut gratifié par le roi Yarradée d'un spectacle militaire; et pendant que les mouvements des guerriers s'opéraient, plus de cent musiciens jouaient du tambour, de la flûte, de la harpe, et de beaucoup d'autres instruments qui tous étaient grossièrement fabriqués. Deux personnages armés de bâtons crochus frappaient imperturbablement sur deux grands tambours qui avaient la forme d'une

(1) A cet effet, on amène des taureaux à poil gris; on les égorge en grande pompe, et leur chair, entassée dans des vases de terre avec du sel, y reste pendant six jours. Le septième jour on fait une nouvelle boucherie de taureaux, de moutons et de chevaux; ces viandes, mêlées à celles que renferment les vases, sont servies sur des tables spécialement destinées au fils du sultan, aux vizirs et aux rois. (Voyez le compte rendu de l'ouvrage du cheik Mohammed-el-Tounsy, *Voyage au Soudan*, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er janvier 1846.)

(2) Dans l'ouvrage qui a pour titre : *Mission from Cape coast castle to Ashantee :* Mission du château de la côte du Cap à Ashanti.

tour d'échecs renversée. Ils ne paraissaient avoir d'autre but que de faire le plus de bruit possible. Un dialogue sans doute improvisé fut ensuite chanté par un des musiciens, et vers la fin quelques femmes entonnèrent une chanson en l'honneur du roi, en élevant la voix d'une manière épouvantable. La fête se termina par un chant de guerre composé pour célébrer une grande victoire remportée par Yarradée sur les Foulahs, environ quarante ans auparavant. Ce chant était toujours répété devant lui dans toutes les cérémonies publiques.

Chez les Fellatahs, autre peuple de l'Afrique, les chefs sont accompagnés d'une suite nombreuse de gens à pied et à cheval, laquelle doit au besoin former un orchestre de musique militaire. Lorsque le chef général du cheik de Bornou fut visité par le major Denham, on rapporte qu'il était accompagné de cinq musiciens à cheval. Les uns portaient, attaché à leur cou, une espèce de tambour sur lequel ils battaient la mesure pendant qu'ils chantaient, un autre jouait d'une petite flûte faite de roseau, et le cinquième soufflait dans une corne de buffle.

Chez les Barabras et en Nubie, dans le pays de Dongolah, il y a une espèce de timbale grossièrement construite, qui consiste en un grand vaisseau rond et creux de terre cuite, semblable à une gamelle, couverte d'une peau de chèvre, et qui s'appelle *tabaq*.

Dans l'empire de Maroc, on se sert aussi de timbales nommées *tabla*, du triangle, etc. (1).

Les nègres de la côte de Guinée ont un grand tambour appelé *ton-tong*, qui ne se fait entendre qu'à l'approche de l'ennemi et dans les occasions extraordinaires. On prétend que le son de cet instrument porte jusqu'à six ou sept milles. Le tambour fait également partie des insignes de la royauté. (Voyez Pl. VIII, fig. 8.) Ils se servent encore d'un autre instrument de percussion qui consiste en deux clochettes de métal, semblables pour la forme à des espèces de cornes renversées. (Voyez Pl. VIII, fig. 9.) Ils frappent cet instrument avec une baguette, et, par une grossière superstition, ils mêlent du sang humain à la matière dont il est fait.

Dans presque tous les pays de la côte de Guinée, les nègres sont partagés en différentes classes plus ou moins considérées. Plusieurs voyageurs ont même

(1) Jackson's *Account of Morocco*.

reconnu parmi eux, deux, trois et même quatre degrés de noblesse. Le premier de ces degrés est celui que la naissance procure; le second s'acquiert par les emplois; le troisième s'achète soit par une somme d'argent, soit par les offices qui le donnent; et le quatrième enfin s'obtient par de grandes actions militaires, ainsi que par d'autres services rendus à l'État. Le roi lui-même confère cette noblesse en présence des grands de son royaume. Pour cela, il fait amener devant lui le nouveau noble, lui explique la grandeur du rang où on l'élève, l'exhorte à rester toujours digne de sa condition, puis lui donne en présent un tambour et quelques trompettes d'ivoire. Ces seigneurs, de même que les souverains, ont toujours auprès d'eux des espèces de bardes ou ménestrels appelés *guirots*. L'office des guirots est de chanter l'antiquité, la noblesse et la valeur de leurs princes, en s'accompagnant d'un instrument qui est ordinairement un tambour sur lequel ils battent avec les mains ou deux petites baguettes. Un voyageur rapporte que les guirots ont seuls le privilége de porter l'*olamba*, tambour royal d'une grandeur extraordinaire dans toutes ses dimensions.

Pendant les exercices de gymnastique et les luttes auxquels se livrent fréquemment les nègres de ces contrées, il y a toujours un guirot qui bat un tambour ou un chaudron, afin d'animer et d'encourager les athlètes.

Les cornets ou trompettes (voyez Pl. VIII, fig. 7) sont des instruments principalement réservés pour la classe des nobles ou celle des gens riches. Les nègres subalternes ne peuvent s'en servir que dans le cas où ces derniers leur en accordent la permission.

La plupart des monarques nègres ont un état de maison assez considérable; parmi les officiers employés pour leur service particulier, on distingue les *fitis*, et parmi les *fitis*, ceux qui jouent des instruments militaires. L'office de tambour est un poste honorable, parce qu'il permet d'approcher le roi; mais l'emploi de trompette n'est confié qu'aux officiers des derniers grades. Dans certaines parties de la Guinée, les tambours des régiments, si toutefois on peut leur donner ce nom, sont placés horizontalement sur la tête d'un nègre, et celui qui le frappe marche derrière. Ce tambour peut avoir jusqu'à quatre pieds de haut et deux pieds et demi de circonférence; les baguettes ont la figure d'un crochet. Les combattants joignent à ces instruments le bruit des cors ou cornets d'ivoire, sur

lesquels on assure qu'ils s'exercent, en jouant, à prononcer un nom distinctement, de manière à pouvoir s'en servir aussi en guise de porte-voix. Quand le courage d'une partie des combattants semble fléchir, le donneur de cor, par ordre du commandant, crie à plusieurs reprises le nom du lieutenant de la troupe qui ne fait pas son devoir, afin de le rappeler à l'ordre et de lui donner ainsi du cœur.

Les nègres ayant l'usage de couper la tête aux ennemis morts et aux blessés qui ne peuvent marcher, emportent ces têtes pour en ôter toutes les chairs et les polir très-proprement; puis ils attachent la mâchoire inférieure à leurs cors, et la partie de devant à leur grand tambour. Ils traînent avec eux ces instruments, ainsi décorés, dans tous leurs combats ou dans leurs congrès de paix, et croient par là exercer une vengeance éclatante sur leurs ennemis, comme si chaque fois qu'on donne du cor ou qu'on bat le tambour, ceux-ci devaient endurer d'indicibles souffrances.

En Issini, pendant la bataille, les tambours, les trompettes et autres instruments de musique font un bruit terrible qui, joint aux cris des nègres, inspire du courage aux plus lâches. Leurs tambours consistent en une pièce de bois creusée d'un côté, et couverte d'une oreille d'éléphant assez bien tendue. Les baguettes sont deux bâtons en forme de marteau et couvertes d'une peau de chèvre, ce qui produit un son fort étrange. Les trompettes ne sont autre chose que des dents d'éléphant creusées presque d'un bout à l'autre, et qui n'ont qu'une petite ouverture sur le côté, par laquelle le trompette, enfant de douze ou quinze ans, souffle et tire un son fort aigu, mais sans aucune variété; ils joignent à ces instruments les clochettes de métal dont nous avons fait ci-dessus la description en parlant des nègres de la côte de Guinée. Dans l'île de Bissao ou Bissagos, la milice des nègres se rassemble au bruit d'un instrument qui, au dire des voyageurs, a quelque analogie avec la trompette marine, bien qu'il n'ait point de cordes, et soit plus volumineux, et au moins du double plus long. Cet instrument est fait d'un bois léger; on frappe dessus avec un marteau de bois dur, et l'on prétend que le bruit qui en résulte porte jusqu'à quatre lieues. Le souverain met plusieurs de ces instruments le long de la côte et dans l'intérieur de l'île, avec une garde particulière pour chacun; et quand le sien a donné le signal, tous les autres répètent

autant de fois les mêmes coups, de manière à transmettre exactement ses volontés.

Les nègres du Congo ont des trompettes d'ivoire dont ils se servent pour accompagner le roi dans sa marche. Ceux du royaume d'Angola ont trois sortes d'instruments militaires : la première se compose de grandes crécelles attachées à des caisses de bois, qui, comme presque tous les instruments du même genre, chez les nègres, sont simplement un tronc d'arbre creusé et couvert de cuir à l'orifice. Ils frappent sur ces dernières avec des baguettes d'ivoire. La seconde a la forme d'un cône ou d'une cloche renversée; elle est construite avec des plaques de fer fort minces. Cet instrument se frappe avec des baguettes de bois. Les instruments de la troisième espèce sont des dents d'éléphant creusées, dans lesquelles on souffle par une embouchure transversale, comme celle du fifre. Le son n'en est, dit-on, guère moins belliqueux que celui de la trompette. Ces instruments sont de grandeur inégale. Les plus grands sont ceux du général, qui s'en sert pour communiquer ses ordres en diversifiant les sons. Les officiers inférieurs, qui en ont de plus petits, lui répondent par les mêmes notes, pour lui faire entendre qu'ils l'ont compris. On emploie tous ces instruments pendant l'action. Les chefs ou les plus braves soldats marchent à la tête des troupes avec cette harmonie sauvage, jouant, dansant et encourageant leurs compagnons.

La milice de Haïti, qui s'affuble à l'européenne d'une manière assez grotesque, a pareillement des tambours semblables aux nôtres.

Dans l'Amérique septentrionale, les sauvages ont des chants et des danses guerrières. Parmi ces danses, on distingue la danse de la *découverte*, la danse du *kalumet*, et la danse de guerre proprement dite. Celle-ci s'exécute en rond; elle a lieu lorsqu'ils vont à la guerre ou lorsqu'ils en reviennent. Celui qui danse se promène en sautant à droite et à gauche; il chante en même temps ses exploits et ceux de ses aïeux. Chaque fois qu'il vient de terminer le récit d'un exploit, il donne un coup de massue sur un poteau placé au centre du cercle, près de quelques musiciens qui battent la mesure sur une espèce de timbales. Ensuite tous les sauvages, qui sont restés assis jusque-là comme simples spectateurs, se lèvent chacun à leur tour pour répéter la chanson.

On assure que les anciens guerriers du Brésil avaient pour instrument

de musique militaire des flûtes faites avec les ossements de leurs ennemis.

Les différents peuples de l'Océanie ont presque tous quelques instruments, ainsi qu'une musique propre à la guerre. C'est principalement avec leurs conques marines qu'ils transmettent à leurs guerriers toutes sortes de signaux, notamment le signal de l'attaque et celui de la retraite ; ils s'en servent aussi pour faire manœuvrer leurs flottilles et pour célébrer les victoires qu'ils ont remportées. Ils ont en outre pour la plupart des danses et des chants. A Java, ils possèdent un gong fait comme ceux de la Chine, d'une composition de cuivre, de zinc et d'étain. Beaudrand, dans son Lexique géographique[1], rapporte que cet instrument leur servait à publier les ordonnances de leur souverain. Dans la guerre et dans les fêtes solennelles, ils emploient quelquefois un ou plusieurs gongs suspendus verticalement à une poutre; ils les frappent successivement et de toute leur force avec des bâtons noueux pour les faire résonner bruyamment. Dans leur musique guerrière appelée *srounen*, on a introduit les trompettes ainsi que d'autres instruments à vent. A Taïti, ils ont des chants nationaux et des chants de triomphe. Leurs instruments sont en petit nombre. Parmi ces derniers, les voyageurs ont principalement remarqué une flûte à trois trous, dans laquelle les indigènes soufflent avec le nez, une espèce de tambour, et une trompette ou conque marine. (Voyez pl. VIII, fig. 10.) Dans le royaume de Bantam, on se sert de timbales faites d'un métal que les indigènes appellent *tombago*. Au reste, ceux-ci ont leurs compagnies et leurs enseignes comme la milice d'Europe. La troupe est divisée en mousquetaires et en piquiers, et chaque compagnie a sa musique. A en juger par une relation qui a paru dans les journaux de septembre 1846, l'état de la musique dans les établissements français de l'Océanie ne tarderait pas à changer totalement d'aspect. En effet, à la demande du gouverneur et des officiers commandant les différentes îles sous notre domination, un corps de musique militaire devait accompagner les troupes de renforts qui, à cette époque, ont été embarquées pour cette destination. Au reste, dès l'origine, la musique européenne avait produit sur les habitants du pays les plus heureux effets, et avait même aidé d'une manière sensible à changer et à adoucir leurs mœurs et leurs habitudes. Dans les principaux endroits occupés par nos troupes, on avait eu l'heureuse idée d'instituer des concerts militaires. Ces concerts, qui avaient lieu le soir, attiraient

en foule les naturels : tous venaient y assister avec leurs femmes et leurs enfants, après les travaux de la journée, et manifestaient par des signes non équivoques leur joie et leur contentement. Ces fêtes musicales ont produit de si bons résultats, qu'on a jugé utile de multiplier ce moyen si noble de civilisation.

Aux îles Carolines, dit Chamisso, les femmes prennent part au combat : placées au second rang, derrière les hommes qui forment la première ligne, elles sont occupées, les unes à battre le tambour suivant le commandement du chef, les autres à lancer des pierres. Leur tambour est ordinairement fait d'un morceau de bois creusé couvert d'une peau de requin. Ils possèdent, outre cet instrument, une conque de guerre.

Pour exécuter leur chant de combat, les habitants de l'île de Noël prennent leurs lances à la main, les agitent d'une manière terrible ; leurs yeux étincellent ; ils sont en proie à une sorte de délire féroce. Les femmes unissent leurs voix à celles des hommes ; et c'est alors à qui criera le plus fort.

Au reste les éléments qui concourent à former la musique militaire des sauvages sont presque partout de la même nature, et composent un ensemble plus bruyant qu'harmonieux, et plutôt rhythmique que mélodique. Il est donc inutile que nous nous arrêtions plus longtemps à les décrire. Occupons-nous maintenant de suivre les progrès de l'art, et notamment ceux de la musique militaire dans nos contrées.

III

En résumant les acquisitions successives de la musique militaire en France pour la cavalerie et pour l'infanterie, nous allons bientôt avoir atteint l'époque la plus récente, c'est-à-dire celle qui précède immédiatement la publication de la dernière ordonnance ministérielle; car il est à observer que, depuis la révolution de 89, qui a détruit et créé tant de choses, la musique des troupes est restée composée à peu près de la même manière, toute réserve faite, bien entendu, à l'égard des progrès réalisés dans les différentes branches de l'art musical, et des perfectionnements apportés aux différents instruments de musique. En suivant ce qui s'accomplissait chez nous, nous n'en continuerons pas moins d'observer ce qui se passait chez les peuples voisins, de manière à présenter un tableau général de l'état des différentes musiques militaires dans les principaux pays de l'Europe.

Dès l'année 1764, les instruments en cuivre et ceux à anches et à clefs avaient commencé à exister légalement dans les gardes françaises, qui comptaient seize musiciens par régiment, indépendamment des tambours et des fifres (1). De 1785 à 1788, l'infanterie de ligne s'empara de ces instruments. Depuis lors, les ordonnances prescrivirent aux musiques de jouer à la présentation du drapeau, de figurer aux messes militaires, aux parades, aux convois des dignitaires, aux défilements et aux entrées d'honneur.

En 1789, quarante-cinq instrumentistes du dépôt des gardes françaises, la plupart enfants de troupe de ce corps, formèrent le noyau de la musique de la garde nationale de Paris. Ils avaient été recueillis et rassemblés au moment de la révolution par M. Sarrette, capitaine à l'état-major de la capitale, qui avait obtenu à cet effet l'autorisation de M. de la Fayette, commandant général. Au mois de mai 1790, le corps municipal remboursa

(1) Turpin de Crissé, *Commentaire sur Végèce.*

M. Sarrette de ses avances, et prit à sa solde le corps de musique, lequel fut porté au nombre de soixante-dix musiciens, pour continuer à faire le service de la garde nationale et celui des fêtes patriotiques. Dans le même temps, sur les pressantes invitations de M. Sarrette, plusieurs artistes distingués se réunirent aux précédents. La garde nationale soldée ayant été supprimée au mois de janvier 1792, et la municipalité n'ayant plus de fonds pour cet objet, le corps de musique retomba à la charge de M. Sarrette; mais la dissolution des maîtrises ayant entraîné la destruction totale de l'enseignement de la musique, M. Sarrette, au mois de juin de la même année, sollicita au nom des artistes et obtint de la municipalité de Paris l'établissement d'une école gratuite de musique, qui retint en France les musiciens de talent que les troubles politiques en auraient éloignés. Cette école, ainsi formée, fournissait pendant la guerre tous les corps de musique employés dans les quatorze armées de la république. Elle prit le nom d'Institut national.

Dans sa séance du 18 brumaire an III, la Convention nationale, sur la proposition de Chénier, adopta le principe d'organisation de l'Institut national (1). Bien que cet établissement ne fût pas encore régulièrement organisé, il n'en continua pas moins, avec ses nombreux élèves, de faire le

(1) Les artistes de la garde nationale, ayant à leur tête une députation du conseil général de la commune de Paris, sont admis à la barre.

L'orateur de la députation. — Les artistes de la musique de la garde nationale parisienne, dont la réunion et le nombre présentent un ensemble de talents unique dans l'Europe, viennent solliciter de votre amour pour tout ce qui peut contribuer à la gloire de la République, l'établissement d'un institut national de musique. L'intérêt public, lié à celui des arts, doit vous faire sentir toute l'utilité de leur demande. C'est une justice due à leur civisme autant qu'à leur humanité. Ces artistes, depuis dix mois, ont consacré leurs soins et leurs talents à former de jeunes enfants pris parmi les citoyens les plus pauvres de chaque section.

Chénier. — On sait combien jusqu'à présent la musique nationale s'est distinguée dans la révolution; on sait quelle a été l'influence de la musique sur les patriotes, à Paris, dans les départements, aux frontières. Je demande donc qu'on décrète le principe qu'il y aura un institut national de musique à Paris, et que la Convention charge le comité d'instruction publique des moyens d'exécution. (On applaudit.)

Cette proposition est décrétée.

(Convention nationale, séance du 18 brumaire. Voy. le *Moniteur*.)

service des fêtes publiques et d'alimenter les corps de musique militaire. Le 10 thermidor suivant, Chénier vint, au nom des comités d'instruction publique et de finances, demander à la Convention l'organisation définitive de l'institution nationale de musique. « Il sera glorieux pour vous, « représentants, dit-il en terminant son disconrs, de prouver à l'Europe « étonnée qu'au milieu d'une guerre immense, vous savez encore donner « quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires « et qui fera les délices de la paix. »

Le projet de décret pour l'établissement de l'institut, sous le nom de Conservatoire, fut présenté et adopté dans la séance du 12 thermidor an III. Le Conservatoire comprenait alors cent quinze artistes employés, par rapport à l'exécution, à célébrer les fêtes patriotiques, et, par rapport à l'enseignement, à former des élèves pour toutes les branches de l'art musical. En outre, le Conservatoire était tenu de fournir tous les jours un certain nombre de musiciens pour le service de la garde nationale près le Corps législatif. Ce nombre avait été provisoirement fixé à trente-deux, et divisé en deux corps composés chacun ainsi qu'il suit (1):

6 clarinettes.
1 flûte.
2 cors.
1 trompette.
3 bassons.
1 serpent.
1 cymbalier.
1 grosse caisse.

Total : 16 musiciens.

La répartition des artistes du Conservatoire, les jours de grands concerts ou festivals nationaux, avait lieu de la manière suivante :

5 compositeurs dirigeant l'exécution.
1 chef d'orchestre exécutant.
30 clarinettes.
10 flûtes.

(1) Tit. VII du Règlement, art. 1er.

6 premiers cors.
6 seconds cors.
18 bassons.
8 serpents.
3 trombones.
4 trompettes.
2 tubæ corvæ.
2 buccins.
2 timbaliers.
2 cymbaliers.
2 tambours.
2 triangles.
2 grosses caisses.
10 musiciens non exécutants, employés à diriger les élèves chanteurs ou exécutants dans les fêtes publiques.

Total : 115.

On assure qu'environ depuis 1791 jusqu'à l'an V, le Conservatoire put fournir plus de quatre cents élèves pour le service des armées de la république. Plus tard, vingt-cinq autres élèves de cet établissement furent aussi employés à la formation de la musique de la garde des consuls.

Cependant, aux premiers temps de la république, on rencontrait quelquefois dans nos armées des instruments à cordes ; et certains de nos départements limitrophes se rappellent avoir vu défiler les recrues qui marchaient à la frontière, violons et violoncelles en tête. Mais, à vrai dire, ce n'était là qu'une musique militaire improvisée, et un fait de cette nature offre encore une nouvelle preuve de l'urgent besoin qu'ont toujours eu les troupes de s'en composer une, quelque médiocre qu'elle fût d'ailleurs. L'on peut concevoir en effet que ce n'est pas à une époque où nos soldats étaient la plupart du temps privés du nécessaire, qu'ils auraient songé à observer un pareil usage, s'il avait pu être taxé de superfluité. Pour les animer, du reste, il suffisait de ces hymnes patriotiques, de ces belles marches vocales qui ont tant de fois opéré des prodiges. L'enthousiasme d'un de leurs concitoyens ne venait-il pas de faire éclore la *Marseillaise*, ce chant favori des volontaires français, que nos bataillons ne manquaient jamais d'entonner tout d'une voix au moment de l'attaque, et dont les notes vibrantes, lancées à pleine poitrine, traversaient les airs comme

autant de projectiles enflammés, portant au sein des rangs ennemis la terreur et la mort. « Cruel! s'écrie douloureusement Kotzebue en s'adressant à l'auteur de la *Marseillaise*, barbare! combien de mes frères n'as-tu pas fait périr! » « *Votre hymne*, disait Klopstock à Rouget de l'Isle, avec lequel il s'était rencontré à Hambourg, *a moissonné cinquante mille braves Allemands* (1). »

Il n'y avait pas de meilleur cri de ralliement que la *Marseillaise*. Madame Amable Tastu, dans un intéressant article sur ce chant des Français, raconte qu'à un dîner chez Dumouriez, qui eut lieu le lendemain de la glorieuse bataille de Jemmapes, Rouget de l'Isle, se trouvant placé à côté du duc de Chartres (aujourd'hui roi des Français), saisit cette occasion

(1) Rouget de l'Isle, l'auteur de la *Marseillaise*, étant en garnison à Strasbourg, assista, vers la fin d'avril 1792, chez M. de Dietrich, maire de la ville, à un dîner d'officiers, pendant lequel la conversation ne cessa de rouler sur les troubles politiques d'alors et sur la déclaration de guerre qui venait d'être proclamée. Il fut surtout question de ces chants nationaux si chers aux troupes dans les moments d'enthousiasme où s'exalte la bravoure, et l'on émit le vœu que les *Carmagnoles* et les *Ça ira*, envoyés de Paris aux citoyens de la province, fussent désormais remplacés par quelque inspiration plus digne et moins vulgaire. Rouget de l'Isle, qui avait déjà donné plusieurs fois des preuves d'un certain talent d'amateur pour écrire des vers et de la musique, ému par ces discours, rentra chez lui en proie à une exaltation fiévreuse, et passa la nuit entière à chercher les paroles de la *Marseillaise*, dont il composait à mesure la musique sur son violon. Il descendit ensuite chez le maire avec son œuvre, dont il ne se rendait pas encore bien compte, ainsi qu'il l'avoua lui-même par la suite. Mademoiselle de Dietrich, s'asseyant au piano, se mit à déchiffrer le morceau, et ce fut en voyant l'enthousiasme se peindre sur la figure des auditeurs que Rouget de l'Isle soupçonna l'importance de sa création. Les convives de la veille, réunis à la hâte, firent éclater à leur tour les transports de l'admiration la plus vive. On s'empressa de faire copier l'air et de le distribuer aux musiciens, qui l'exécutèrent ensuite sur le passage des troupes. On assure que les soldats, entendant pour la première fois cette musique, dont les mâles accents résonnaient jusqu'au fond de leur âme, se disaient les uns aux autres, tout surpris de ce qu'ils ressentaient : « *Qu'est-ce donc que ce diable d'air? il a des moustaches!.....* » L'hymne civique que Rouget de l'Isle avait intitulé d'abord *Chant de l'armée du Rhin*, parvint à Marseille par la voie d'un journal constitutionnel dont le maire de Strasbourg était directeur. L'un des bataillons marseillais, s'en étant emparé, le fit entendre le premier à la garde montante, et c'est alors seulement qu'il reçut le nom de *Marseillaise*, sous lequel il est devenu populaire, bien que ce nom ait le tort de cacher sa véritable origine et d'être la conséquence d'une sorte d'usurpation.

de féliciter le jeune prince sur la journée de la veille, dont le succès pouvait à bon droit lui être attribué; mais la modestie du vainqueur égalant son courage : « Oh non! dit-il en souriant, ce n'est pas à moi, c'est à vous que le succès est dû ; » et comme il vit la surprise et l'incrédulité se peindre sur le visage de son interlocuteur, il ajouta : « Au moment de l'attaque, « je reçus du général l'ordre d'aller m'emparer du bois de Boussu; on « me donna, pour exécuter ce mouvement, un bataillon formé des conscrits « de Saint-Denis qui n'avaient pas encore vu le feu; ils s'avançaient au pas « accéléré avec autant de courage que d'inexpérience, quand tout à coup « une décharge part du bois même que nous allions occuper. Voilà ces « pauvres gens qui, dans un premier mouvement de surprise, s'effrayent, « perdent la tête, se débandent et m'abandonnent; je les rappelle, je leur « parle, je les exhorte et les supplie; tout est inutile, ils n'écoutent ni « mes ordres ni mes prières; désolé d'une défection si étrange et si inattendue, je tente une dernière ressource, je lève mon chapeau sur la « pointe de mon épée, et de toute l'étendue de ma voix je commence à « chanter :

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.

« A ces accents chers et connus, mes fuyards parisiens tournent la tête « et s'arrêtent; bientôt vous les eussiez vus se rassembler de nouveau, « accourir sur mes pas en répétant avec enthousiasme le chant sacré. Alors « je les rallie, j'en forme une colonne serrée à laquelle je donne le nom « de colonne de Jemmapes; je les dirige sur le bois qui protégeait les re- « doutes autrichiennes, et nous les enlevâmes à la baïonnette. » Bien que le noble sentiment qui a dicté ce récit y exagère évidemment la part qui revient à l'hymne national dans la victoire, on ne doit pas moins y recueillir une nouvelle et précieuse attestation de l'influence magique qu'a de tout temps exercée sur des cœurs français cette inspiration sublime.

D'après M. Fétis, une musique complète sous la révolution était composée de :

1 petite flûte.
4 clarinettes.
2 hautbois.

2 cors.
2 bassons.
grosse caisse.
cymbales.
triangle.

La plupart des marches et pas accélérés composés à cette époque par Devienne, Catel, Gossec et autres étaient écrits à neuf parties, savoir, deux de clarinettes, deux de hautbois, une de flûte, deux de cors et deux de bassons. Les parties de clarinettes, suivant l'importance de la musique, étaient doublées ou triplées. Mais bientôt le basson ayant été reconnu insuffisant pour soutenir la basse de l'harmonie, on joignit à ces instruments le trombone, d'après l'exemple que nous en avaient donné les Allemands. L'éclat de cette nouvelle sonorité parut cependant atténuer l'effet des instruments aigus, et pour que ceux-ci ne fussent point écrasés, on jugea nécessaire de les renforcer par des parties de trompettes. Néanmoins cet ensemble n'ayant pas encore pleinement satisfait à tous égards, on eut recours au serpent pour suppléer le trombone dans les passages doux; enfin, comme il résultait de l'addition de ces nouveaux instruments un défaut de proportions dans la masse instrumentale, on augmenta le nombre des clarinettes, et l'on en admit jusqu'à six ou huit. D'un autre côté, les hautbois commencèrent à être beaucoup moins fréquemment employés dans les musiques.

Bonaparte, lors de son avénement au consulat (1802), supprima toutes les musiques de cavalerie, entretenues pour la plupart jusqu'à cette époque aux frais des colonels. Les besoins du moment, l'état déplorable des finances et la pénurie de l'armée, lui avaient fait une loi de cette suppression. Il avait calculé en effet que les chevaux employés pour le service des musiciens pouvaient monter quatre régiments, c'est-à-dire environ trois mille hommes. Mais aussitôt que ces motifs d'urgence cessèrent d'exister, elles furent rétablies, et, sous l'empire, les fanfares de cavalerie étaient en général composées de:

16 trompettes.
6 cors.
3 trombones.

La garde impériale, ainsi que les carabiniers et quelques régiments de cuirassiers, avaient des timbales.

On avait aussi donné aux régiments de cavalerie, indépendamment de la musique qui leur était spécialement affectée, une musique un peu moins nombreuse, mais organisée de la même manière que celle de l'infanterie. Cette musique, qui d'abord ne devait jouer que dans les moments de repos, soit aux manœuvres, soit à la parade, fut quelquefois admise ensuite à figurer dans d'autres circonstances. Vers la fin de l'empire, bien que nous fussions alors fort jeune, nous nous souvenons parfaitement d'avoir vu le 19[me] dragons rentrer après un combat à Strasbourg, avec sa musique de corps, et sa musique supplémentaire, dans laquelle on remarquait, portée à cheval, à l'un des côtés de la selle, la volumineuse grosse caisse.

Voici d'ailleurs plusieurs combinaisons de musique militaire qui datent du consulat et de l'empire.

La musique de la garde consulaire et impériale se composait de :

12 clarinettes en *ut* (1).
2 petites clarinettes en *fa*.
2 petites flûtes en *fa*.
4 hautbois.
4 bassons.
4 cors.
2 trompettes.
2 trombones.
2 serpents.
grosse caisse.
caisse roulante.
2 paires de cymbales.
1 pavillon chinois.

Le régiment des chasseurs à pied avait la même musique, à l'exception des hautbois, qui n'y furent introduits que plus tard (2).

(1) La substitution de la clarinette en *si* bémol à la clarinette en *ut* date de 1814. Cependant, sous la Restauration, quelques régiments se servaient encore de la première; mais les dispositions ministérielles, en date du 13 octobre 1823, rendirent obligatoire l'adoption de la clarinette en *si* bémol.

(2) Renseignements communiqués par M. Vogt, de Strasbourg, professeur au Conserva-

D'après une autre version, la musique de l'infanterie impériale se composait de :

16 clarinettes en *ut*.
1 petite clarinette en *fa*.
1 petite flûte.
4 cors.
2 trompettes.
4 bassons.
3 trombones.
2 serpents.
1 buccin.
grosse caisse.
2 cymbaliers.
1 caisse roulante.
2 caisses à timbre (caisses claires).
2 pavillons chinois.
1 triangle.

Dans la bande dite *musique turque*, on vit quelques régiments introduire le *tambour de basque*, qui, sous l'empire, était devenu très à la mode.

M. Fétis dit qu'en 1809 un corps de musique militaire se trouvait composé de :

6 ou 8 grandes clarinettes.
1 petite clarinette en *mi* bémol.
1 petite flûte.
2 cors.
2 bassons.
1 trompette.
2 ou 3 trombones.
1 ou 2 serpents.
grosse caisse.
cymbales.
caisse roulante.
chapeau chinois.

En tout vingt-deux ou vingt-quatre musiciens, dont dix ou douze soldats, et huit ou dix gagistes.

toire royal de musique à Paris, qui a servi pendant dix années environ dans la musique des grenadiers à pied de la garde consulaire, devenue ensuite garde impériale.

On observera que, dans la composition précédente, le chiffre de la plupart des instruments est réduit de moitié. C'était sans doute là le terme moyen adopté pour les musiques ordinaires.

A cette époque glorieuse, tout ce qui touchait à l'intérêt et à la splendeur des armées ne pouvait manquer d'être l'objet d'une active sollicitude. Les signaux d'instruments qui devaient aider à l'exécution prompte et habile des manœuvres; les marches faites pour conduire les braves au champ d'honneur; enfin les brillantes fanfares destinées à célébrer les victoires gagnées sous nos drapeaux, éveillèrent l'intérêt de l'autorité supérieure. L'an XIII, une nouvelle ordonnance de trompettes pour toutes les troupes à cheval fut adoptée par le ministre de la guerre. Elle lui avait été présentée par M. David Buhl, artiste français, aussi bon musicien que brave soldat, qui dut à son talent précoce d'entrer dès l'âge de dix ans comme trompette dans la compagnie d'honneur, et qui, plus tard, ayant reçu la charge d'instructeur à l'école des trompettes à Versailles, forma pour nos armées, sous l'empire, plus de six cents musiciens. Admis à sonner cette ordonnance devant une commission présidée par Louis Bonaparte, et dont les généraux Canclaux, Bourlier et d'Hautpoul faisaient partie, il obtint un tel succès, que ce dernier, lui entendant exécuter la charge qui, sur un champ de bataille, retentissait toujours si agréablement à son oreille, et n'avait jamais en vain sollicité son courage, ne put s'empêcher de s'écrier : *Il me semble que j'y suis!.....* Cette exclamation, échappée dans un mouvement d'enthousiasme à un si grand général, est la meilleure preuve que la composition et l'exécution de M. Buhl avaient parfaitement atteint le but. Mais un suffrage encore plus précieux et bien plus difficile à obtenir vint récompenser l'artiste des peines que lui avait coûtées son travail. L'empereur lui-même, qui, au dire de certaines personnes, n'aimait pas le son de la trompette, daigna cependant faire complimenter l'auteur de l'ordonnance, signalant même comme parfaite *la sonnerie pour éteindre les feux*, ainsi *que la marche sur l'air de la victoire de la Caravane de Grétry*. En 1806, M. Buhl composa l'ordonnance des trompettes pour les compagnies de voltigeurs, ordonnance qui fut également adoptée par le ministre. On lui doit, en outre, les six premières fanfares pour quatre trompettes, sonnées en 1799 dans la garde consulaire, ainsi que la plupart des morceaux de musique militaire exécutés par nos troupes

sous le consulat et l'empire. Depuis lors, M. Buhl n'a cessé de se rendre utile à nos armées, et de contribuer à l'amélioration de la musique militaire, tant par les fruits de sa longue expérience que par des inventions ou des perfectionnements aussi utiles qu'ingénieux. Nous aurons encore plus d'une fois occasion de revenir sur les travaux de cet artiste estimable, dont la carrière a été si bien remplie, et qui, après quarante ans de loyaux services, peut être regardé aujourd'hui, à bon droit, comme le doyen des trompettes de France.

Pendant la période que nous venons d'aborder, les musiques allemandes excellaient, bien qu'elles fussent, en général, moins nombreuses que les nôtres. Celles dè Cassel et de Darmstadt se faisaient particulièrement remarquer, et cependant le chœur des hautboïstes comptait tout au plus de sept à dix personnes.

Dans le Wurtemberg, les musiques de régiment avaient été supprimées après la campagne de Russie; plus tard, en 1819, elles furent réintroduites comme musiques de brigade; mais elles ne constituaient plus alors qu'une simple musique d'harmonie, la grosse caisse et tous les instruments du cortége de la bande turque en ayant été retranchés. Cependant, pour renforcer les marches d'ordonnance, on les faisait accompagner avec les tambours, parce qu'on avait remarqué qu'une musique d'harmonie, quelque agréable qu'elle fût, ne pouvait jamais régler le pas de tout un régiment, la troisième compagnie, quand celui-ci était en marche, n'entendant déjà plus rien (1).

Quant aux régiments prussiens, autrichiens, saxons et hanovriens, ils avaient chacun pour la plupart une musique composée de:

2 à 4 clarinettes.
2 hautbois.
2 flûtes.
2 bassons.
2 cors.
trompettes.
trombones.
quart-fagott *ou* serpent.

(1) Voy. l'article sur la nouvelle organisation de l'armée wurtembergeoise, dans le journal militaire de l'Autriche : *Neue œstreischische militærische Zeitschrift*. Wien, 1819.

tambour. cymbales. grosse caisse. triangle. Etc.	Musique turque. *Turkische Musik.*

Ce dernier accessoire (*die turkische Musik*, la musique turque) était principalement en usage dans les régiments autrichiens.

En 1813, la musique russe, qui avait toujours conservé un cachet d'originalité, était parvenue à un tel degré de perfection, qu'elle attirait l'attention des musiciens, voire même des musiciens allemands, et provoquait leurs éloges. D'après la relation d'un correspondant de la *Gazette musicale* de Leipzig (1), les régiments avaient alors des chansons de guerre qu'ils faisaient entendre en chœurs doubles, pendant que les tambours accompagnaient les voix d'un dessin rhythmique bien accusé. Les régiments de ligne russes ne possédaient, indépendamment des tambours, que des trompettes; mais à la vérité en grand nombre. Tandis que les tambours marquaient distinctement le rhythme naturel et fondamental, ces trompettes les accompagnaient en improvisant toutes sortes de figures dont le caractère et les savantes divisions rhythmiques s'accordaient parfaitement avec l'accentuation du tambour. Quelquefois on joignait aux tambours la grosse caisse, dont les coups servaient à faire ressortir encore mieux le dessin rhythmique. La garde russe avait tous les instruments militaires en usage à cette époque (à peu près les mêmes que l'Allemagne), et les employait à l'exécution de marches très-brillantes. Cette musique était cependant, si l'on peut dire ainsi, une *musique de la nature*, bien différente en cela de la musique des régiments prussiens, qui observait beaucoup mieux les règles de l'art. Les chasseurs se servaient de tambours et de cors; ces cors se faisaient entendre seuls, et les tambours ne les accompagnaient point, mais seulement alternaient avec ces instruments, qui exécutaient avec autant de pureté que de précision des mélodies très-simples et d'un rhythme vif et accentué. Le régiment des cuirassiers avait une musique non-seulement pleine d'effet en elle-même, mais que l'on trouvait encore fort

(1) Voy. la Gazette musicale de Leipzig. *Allgemeine muzik. Zeitung*. Leipzig. Breitkopf und Haertel.

bien appropriée à sa destination. Elle se composait uniquement de trompettes et de trombones, et tout ce qu'exécutaient ces instruments était parfaitement dans le caractère de la musique guerrière, qui doit frapper les sens par des accents pleins de force et de puissance, et agir sur l'âme par une sonorité mâle et pleine d'éclat.

Avant de poursuivre notre récit, nous pensons qu'il est essentiel de fixer un point sur lequel ont éclaté à diverses reprises un antagonisme ardent et de vives controverses, lorsqu'il eût été, à ce que nous croyons, très-facile de s'entendre et de marcher d'accord, si l'on eût mieux approfondi la question. La musique joue dans les armées deux rôles parfaitement distincts : l'un, tout d'utilité, qui fait partie de la science militaire; l'autre, plus agréable peut-être qu'indispensable, mais indispensable toutefois, si l'on y réfléchit mûrement, puisqu'il a pour but d'ajouter à la pompe et à l'éclat des solennités guerrières, et qu'il augmente ainsi le prestige qui doit s'attacher à tous les actes d'une grande nation. De là pourtant deux nuances d'opinion bien tranchées, l'une favorable, l'autre hostile aux musiques militaires ; de là des discussions, des résistances, des luttes sans fin, qui maintes fois ont arrêté un heureux essor et comprimé d'excellentes institutions ; de là, pour tout dire, une grande partie des défauts qu'on remarquait dans l'ancien système d'organisation musicale.

Personne maintenant ne contestera l'importance de la musique par rapport à la science militaire; nous l'avons vue dans tous les temps et dans tous les lieux servir à cet usage, ainsi que l'attestent suffisamment les exemples nombreux et concluants que l'antiquité nous a laissés, et sur lesquels il devient inutile d'insister davantage. Nous savons aussi qu'elle a traversé, sans périr totalement, la barbarie du moyen âge, et qu'à l'époque de la renaissance des sciences et des arts en Europe, elle a retrouvé son application première. Sous ce rapport, d'ailleurs, les tacticiens les plus habiles de toutes les nations lui ont été généralement favorables, et l'ont défendue contre ses détracteurs. Il faut voir avec quelle énergie et quelle conviction s'exprime à ce sujet le maréchal de Saxe dans ses *Rêveries*. Les paroles d'un si grand guerrier, homme d'action avant tout, ont plus de poids que celles d'aucun autre écrivain, car elles sont dictées par l'expérience même. Elles ont à nos yeux tant de force et tant d'autorité,

elles tranchent la question d'une manière si nette et si satisfaisante, que nous croyons devoir les rapporter ici, malgré l'étendue de la citation et le style quelque peu incorrect du traducteur qui nous les a transmises en français. A l'article sixième de ses *Rêveries*, où le maréchal de Saxe traite de la manière de former les troupes pour le combat : « Je commencerai, « dit-il, par la marche; cela me met dans la nécessité de dire une chose « qui paraîtra bien extravagante aux ignorants.

« Personne ne sait ce que c'est que la *Tactique* des anciens; cependant « beaucoup de militaires ont souvent ce mot à la bouche, et croient que « c'est l'exercice ou l'ordonnance des troupes pour les mettre en bataille. « Tout le monde fait battre la marche sans en savoir l'usage, et tout le « monde croit que ce bruit est un ornement militaire.

« Il faut avoir meilleure opinion des anciens et des Romains, qui sont « nos maîtres ou qui devraient l'être. Il est absurde de croire que les bruits « de guerre ne servent uniquement que pour s'étourdir les uns les autres. « Mais revenons à la marche, sur laquelle je vois que tout le monde s'é- « tourdit, se tourmente et se tue, et dont on ne viendra jamais à bout, « si je n'en découvre le secret. Les uns veulent marcher lentement, les « autres veulent marcher vite; mais qu'est-ce que des troupes que l'on ne « saurait faire marcher vite et lentement, comme l'on veut et selon qu'on « en a besoin, auxquelles il faut à chaque coin un officier pour les faire « tourner, les uns comme des limaçons, et les autres en courant pour « faire avancer cette queue qui traîne toujours? C'est un opéra que de « voir seulement un bataillon se mettre en mouvement : on dirait que c'est « une machine mal agencée, qui va rompre à tout moment, et qui ne « s'ébranle qu'avec une peine infinie. Veut-on avancer promptement? « Avant que la queue sache que la tête marche vite, il se fera des inter- « valles, et, pour les regagner, il faudra que la queue coure à toutes jam- « bes; une autre tête qui suit cette queue fera la même chose, ce qui met « bientôt tout en désordre, et vous met dans la nécessité de ne pouvoir « jamais faire marcher vos troupes avec célérité.

« Le moyen de remédier à tous ces inconvénients, et à d'autres qui en « résultent, qui sont d'une bien plus grande conséquence, est cependant « bien simple, puisque la nature le dicte. Le dirai-je ce grand mot, en « quoi consiste tout le secret de l'art, et qui va sans doute paraître ridi-

« cule? *Faites-les marcher en cadence*(1). Voilà tout le secret, et c'est le « pas militaire des Romains.

« C'est pourquoi les marches sont instituées, et pourquoi l'on bat la « caisse. C'est ce qu'on appelle *Tact* (mesure)(2), et c'est ce que personne « ne sait et dont personne ne s'avise. Avec cela vous ferez marcher vite et « lentement comme vous voudrez; votre queue ne traînera jamais, tous « vos soldats iront du même pied; les conversions se feront ensemble avec « célérité et grâce; les jambes de vos soldats ne se brouilleront pas; vous « ne serez pas obligé d'arrêter à chaque conversion pour faire repartir du « même pied, et vos soldats ne se fatigueront pas le quart de ce qu'ils font « à présent. Ceci va encore paraître extraordinaire : il n'y a personne qui « n'ait vu danser des gens pendant toute une nuit, en faisant des sauts et « des haut-le-corps continuels. Que l'on prenne un homme, qu'on le fasse « danser pendant deux heures seulement sans musique, et que l'on voie « s'il résistera. Cela prouve que les tons ont une secrète puissance sur nous, « qui disposent nos organes aux exercices du corps et les facilitent (3).

« Si quelqu'un me fait la question et me demande quel air il faut jouer « pour faire marcher un homme, je lui répondrai, sans ruminer sur la « plaisanterie, que toutes les marches, tous les airs à deux ou trois temps « y sont propres, les uns plus, les autres moins selon qu'ils sont marqués; « que tous ces airs se jouent sur le tambour avec le phiffre (fifre), et qu'il « n'y a qu'à choisir les plus convenables.

« L'on me dira peut-être que bien des hommes n'ont pas d'oreille. Cela « est faux : ce mouvement est si naturel qu'il se fait pour ainsi dire de « soi-même. J'ai souvent remarqué qu'en battant au drapeau, tous les sol- « dats allaient en cadence sans intention et sans qu'ils le sussent; la nature

(1) Le pas cadencé ou mesuré est le même que celui qu'ont actuellement les troupes prussiennes. (Note placée au bas de la page 24 des *Rêveries* du maréchal de Saxe.)

(2) Le mot *tact*, qui est en lettres italiques, n'a pas été traduit; cependant il n'a pas en français la même signification qu'en allemand. Dans cette dernière langue, *der Tact* veut dire *la mesure*. Une explication du traducteur, qui tenait à le conserver, sans doute parce que le maréchal de Saxe paraît vouloir établir un rapport entre ce mot et le mot *tactique*, eût été nécessaire pour rendre ce passage plus intelligible au lecteur français.

(3) Lorsque les chameliers veulent faire avancer leurs chameaux, au lieu de se servir du fouet ou du bâton, ils disent une chanson. (Note mise au bas de la page 25 des *Rêveries*.)

« et l'instinct y portent de soi-même. Je dirai plus : il est impossible de faire « aucune évolution sur un ordre serré sans le *tact* (la mesure), et je le « prouverai en son lieu.

« A considérer superficiellement ce que je viens de dire, il ne paraît pas « que cette cadence soit d'une grande importance ; mais, dans une action « pour augmenter la rapidité de la marche ou pour la diminuer, cela tire « à des conséquences infinies. Le pas militaire des Romains n'était autre « chose ; c'est avec ce pas qu'ils faisaient vingt-quatre milles, qui font huit « lieues d'une heure de chemin, en cinq heures. Que l'on prenne à présent « un corps d'infanterie, et que l'on voie s'il est possible de lui faire faire « huit lieues en cinq heures. Cela faisait cependant parmi eux la principale « partie de l'exercice. De là on peut juger de l'attention qu'ils donnaient « à tenir leurs troupes en haleine, et de la puissance du *tact* (mesure).

« Que dira-t-on si je prouve qu'il est impossible de charger vigoureuse- « ment l'ennemi sans cette cadence, et que sans cela on arrive toujours sur « lui à rangs ouverts ? Quel défaut monstrueux ! Je pense cependant que, « depuis trois ou quatre siècles, personne n'y a fait attention (1). »

A un autre endroit, le maréchal de Saxe, revenant sur cet objet, dit encore : « On ne saurait faire charger un bataillon à quatre de hauteur « seulement, que l'on ne tombe dans le cas que je viens de dire : à moins « que l'on ne marche comme des fourmis, on arrivera toujours sur l'ennemi « à rangs ouverts. Quel défaut énorme ! C'est là la source de la tirerie, parce « que, pour charger autrement, il faut marcher vite et ensemble, et qu'on « ne le peut, parce qu'on ne saurait marcher sur dix-huit pouces sans le *tact* « (mesure) (2). »

Si, comme le prouve le maréchal de Saxe, la musique est d'une grande utilité, non-seulement dans la marche proprement dite, mais encore dans les évolutions et dans tous les mouvements d'un corps d'armée, elle n'offre pas moins d'avantage en ce qui concerne les signaux, et c'est là un mérite

(1) Les *Rêveries* ou *Mémoires sur l'art de guerre*, de Maurice, comte de Saxe, duc de Courlande et de Sémigalle, maréchal-général des armées de S. M. T. C., etc., etc., etc. ; dédiés à messieurs les officiers généraux, par M. de Bonneville, capitaine-ingénieur de campagne de Sa Majesté le roi de Prusse. In-folio. La Haye, Pierre Gosse, 1756, liv. I, art. 6, p. 23 et suiv.

(2) Les *Rêveries*, liv. I, chap. VI, p. 88.

que de tout temps, pour ainsi dire, les gens les plus prévenus contre elle à d'autres égards ne lui ont point contesté. Donnant force de loi à l'antique usage de l'emploi de la musique pour la transmission des signaux, des ordonnances royales et ministérielles prescrivirent de l'observer avec plus de soin parmi nous. Tel fut principalement le but de celles qui parurent en 1764 et 1766. Cette intervention de l'autorité avait cela de significatif, qu'elle venait consacrer l'opportunité d'une coutume depuis longtemps mise en pratique, sans règles fixes, dans les armées où une sorte d'instinct l'avait fait admettre comme un système plus commode et plus avantageux, en bien des cas, que celui qui consiste à transmettre par la parole toute espèce de commandement (1). Ne sait-on pas d'ailleurs que

(1) C'est là ce que confirme le texte même de la plupart des ordonnances relatives aux signaux. Quelques-unes cependant ont recommandé de s'exercer parfois à marcher en règle sans le secours des instruments, et cela afin de n'en avoir pas un tel besoin, qu'on courût risque de tomber dans le désordre et la confusion, sitôt que ces instruments viendraient à manquer, et que le commandement oral des officiers devrait y suppléer de nouveau. Une invention assez récente permet de supposer que cette application de la musique aux signaux pourrait même recevoir une plus grande extension, ce qui dispenserait à l'avenir de recourir à la transmission orale ou par écrit, et cela non-seulement pour les signaux relatifs à quelques évolutions partielles, mais encore pour les ordres qui concernent toute une armée ou tout un corps d'armée. Cette invention, dont le but est analogue à celui de la *télégraphie*, consiste dans un système de signes formé à l'aide des sons musicaux, et offrant par la diversité des combinaisons la possibilité de communiquer instantanément et à de très-grandes distances non-seulement des mots isolés, mais des phrases entières, non-seulement des idées, mais des faits; en somme, tout ce qui se rattache à une correspondance complète et suivie. On voit d'après cela que ce procédé constitue une véritable langue musicale qui n'a plus un sens abstrait et indéterminé comme la musique proprement dite, mais qui possède une signification précise et absolue comme la langue parlée. L'inventeur, M. Sudre, l'a donc appelée avec raison *langue musicale* ou *téléphonie*. Des expériences, faites au Champ-de-Mars par ordre du ministre de la guerre, en présence de plusieurs officiers généraux, ont donné lieu de croire que l'application de cette langue musicale dans les opérations militaires, au moyen d'un instrument tel que le clairon ou la trompette, qui seraient maintenant remplacés avec un immense avantage par les saxhorns et les nouvelles trompettes d'ordonnance, pourrait faire parvenir les ordres à de grandes distances et donner le retour du message dans l'espace de quinze secondes. Un rapport adressé au ministre de la guerre par l'une des commissions instituées pour examiner le nouveau procédé de M. Sudre, atteste dans ses conclusions que la langue musicale peut être d'une grande utilité pour faire correspondre

l'emploi des bruits militaires peut fournir au besoin des résultats aussi brillants que les meilleures dispositions stratégiques? M. Thiers, dans sa remarquable *Histoire de la Révolution,* rappelle que Bonaparte, ayant à repousser les Autrichiens sur les bords de l'Adige, près d'Arcole (17 novembre 1796), voulut semer l'épouvante dans leur armée au moyen d'un stratagème. « Un marais, plein de roseaux, couvrait l'aile gauche de l'en-« nemi : il ordonne au chef de bataillon Hercule de prendre avec lui vingt-« cinq de ses guides, de filer à travers les roseaux, et de charger à l'im-« proviste avec un grand bruit de trompettes. Ces vingt-cinq braves s'ap-

les troupes d'une même armée que séparerait un large fleuve, un vallon dont les berges sont inaccessibles, ou qui occuperait divers points d'une position stable et étendue, comme aussi pour établir des communications promptes entre une armée et l'avant-garde qui la précède, ou l'arrière-garde qui couvre sa retraite. Le même rapport cite des cas où la langue musicale aurait pu être d'un grand secours aux troupes françaises. Une autre commission, nommée par le ministre de la marine, a également reconnu les avantages de la téléphonie pour correspondre sur mer, principalement pendant la nuit, et en présence d'un ennemi auquel on veut échapper ou qu'on veut surprendre, sans employer les signaux faits avec des *feux*, qui peuvent compromettre l'armée et divulguer sa position. Cette commission a remarqué en outre que la méthode téléphonique offrait une précieuse ressource à la marine, lorsque les opérations de celle-ci, en temps de guerre, se lient aux mouvements stratégiques de l'armée de terre. Après une série d'épreuves faites à différents jours dans la rade de Toulon et dans des circonstances atmosphériques plus ou moins favorables, cette commission s'est assurée de la rapidité avec laquelle les ordres peuvent être communiqués par le moyen de la téléphonie, à une distance qui peut s'étendre à 2,200 toises. Enfin toutes les expériences, tous les rapports, faits par des hommes compétents, ont été favorables à la langue musicale, et ont démontré l'utilité d'en posséder une, si par hasard, ce que nous ignorons, le système de M. Sudre n'avait point paru réunir encore, pour être adopté, toutes les qualités désirables.

Un Allemand, nommé Weyrich, membre de la société de Breslau, pour les progrès de la civilisation en Silésie, paraît s'être rencontré avec M. Sudre, au sujet de la langue musicale, et de l'application qui en peut être faite à l'armée. Il a exposé ses idées sur cet objet, ainsi que la méthode qu'il croit devoir proposer, dans une brochure qui a pour titre : *L'art de parler par le son des instruments, ou Instruction pour donner de loin toute espèce d'avis par les sons des instruments, en temps de paix comme en temps de guerre, etc., etc. — Die Instrumentalton-Sprechkunst oder Anleitung durch instrumentaltöne alle Nachrichten in die Ferne zu geben, sowoll im Frieden als im Kriege, beim Civil und Militair, auf dem Lande und Meere, von B. C. A. Weyrich. Leipzig, Adolph Wienbrack* (1830). Dans cette brochure, l'auteur a révélé le secret des combinaisons qui, dans son système, constituent la langue musicale.

« prêtent à exécuter l'ordre. Bonaparte donne alors le signal à Masséna et « à Augereau. Ceux-ci chargent vigoureusement la ligne autrichienne, qui « résiste; mais tout à coup on entend un grand bruit de trompettes; les « Autrichiens, croyant être chargés par toute une division de cavalerie, « cèdent le terrain (1). »

Pour marcher au combat, on vient de voir encore que l'utilité de la musique est de même aussi réelle qu'incontestable; cet art, par les ressources qu'il tire de la puissance du rhythme et de l'action mystérieuse que la nature lui permet d'exercer sur le moral, n'est pas seulement profitable à la tactique, et l'on sait combien il aide à la victoire en animant les esprits courageux et en fortifiant les âmes faibles. L'on sait également qu'il n'est pas d'une moindre importance dans les marches pénibles ou de longue durée, dans les entreprises difficiles ou périlleuses. L'histoire d'ailleurs en fournit plusieurs exemples. Au passage du mont Saint-Bernard, lorsque les paysans suisses, payés pour transporter à travers les neiges les pièces de canon au faîte de la montagne, eurent refusé de pousser plus loin leurs tentatives infructueuses, déclarant qu'une pareille tâche était au-dessus de leurs forces, on fit appel au courage et à la bonne volonté des soldats. Mais ces malheureux, harassés de fatigue, désespéraient eux-mêmes de pouvoir jamais accomplir cette rude corvée. Tout à coup la musique retentit, elle fait entendre ses airs les plus vifs et les plus joyeux; ces sons excitent et encouragent les travailleurs, ils sentent leurs forces renaître, et bientôt ils parviennent, comme par enchantement, à hisser jusque sur la cime de la montagne les lourdes pièces d'artillerie sous le poids desquelles ils avaient pensé succomber peu d'instants auparavant. Le maréchal de Saxe, parlant des ouvrages stratégiques qu'on donne à exécuter aux soldats, dit qu'on ne doit jamais manquer de faire travailler ceux-ci en cadence, au son des tambours et des instruments de guerre. « C'est ainsi, « ajoute-t-il, que les Lacédémoniens, sous Lysandre, avec un détachement « de trois mille hommes, détruisirent le Pirée, au son de la flûte, en six « heures. Il nous est même resté quelque peu de cette méthode de tra- « vailler, observe en dernier lieu le même auteur; et il n'y a que peu « d'années que l'on fit faire aux forçats des galères de Marseille un grand

(1) Thiers, *Histoire de la Révolution française*, t. VIII, p. 376.

« remuement de décombres mêlés de poutres énormes, en cadence et au « son du tambourin (1). »

Plusieurs de nos généraux ont souvent remarqué que, dans les campagnes lointaines, au sein d'une population étrangère, rien n'est plus propre à soutenir le moral des troupes que la musique exécutant des airs connus, qui leur rappellent la patrie et leur offrent un adoucissement aux peines si vives de l'absence. Lorsque la flotte française voguait vers l'Égypte, la musique guerrière, pour abréger les ennuis de la traversée, faisait entendre, sur les vaisseaux les mieux partagés, un hymne patriotique que les soldats répétaient en chœur. Sur les bâtiments privés de musique, le concert se réduisait à de plus petites proportions, mais on assure qu'il n'en charmait pas moins l'auditoire. Un mousse, avec son flageolet, ou bien le chanteur, loustic de la troupe, en faisait ordinairement tous les frais. Bonaparte lui-même, presque toujours alors rêveur et préoccupé, recherchait ce genre de délassement. Quand le temps le permettait, il montait sur la galerie du vaisseau, et, pendant sa promenade, il se plaisait à entendre la musique exécuter quelques morceaux d'opéra, entre autres la marche des Tartares, qu'il aimait beaucoup. Les anciens avaient aussi recours à la puissance consolatrice de la musique, cet art bienfaisant, pour tromper l'ennui d'une longue navigation; et le vaisseau qui portait Alcibiade à son retour de l'exil, retentissait de toute part des chants nautiques, tandis que les matelots, accordant le bruit de leurs rames au rhythme de ces chants, produisaient une sorte d'harmonie qu'on prétend n'avoir pas été non plus sans charme.

On a quelquefois parlé d'un inconvénient que pourraient avoir les chants nationaux, et qui serait de faire naître dans l'âme du soldat une tristesse favorable au développement de la nostalgie. Mais cette sorte d'affection ne se manifeste guère, à vrai dire, que chez les montagnards, tristes et sombres par caractère, et qui, par cette raison, y sont naturellement enclins. Tout le monde sait que les Suisses y étaient particulièrement sujets; et Rousseau raconte que dans les corps de troupes composés d'hommes de cette nation, il était défendu, sous peine de mort, de jouer le *Ranz*

(1) Les *Rêveries*, ou *Mémoires sur l'art de la guerre*, de Maurice, comte de Saxe. (La Haye, Pierre Gosse, 1756.) Voy. liv. II, p. 157.

des vaches, l'un des airs les plus connus de leurs montagnes, et cela « parce que cette mélodie faisait fondre en larmes, déserter ou mourir « ceux qui l'entendaient, tant elle excitait en eux l'ardent désir de revoir « leur patrie. » Rousseau émet ensuite quelques réflexions sur ces étranges et mystérieux accès de nostalgie. « On chercherait en vain dans cet air « (le *Ranz des vaches*), dit le philosophe de Genève, les accents énergi- « ques capables de produire de si étonnants effets; ces effets, qui n'ont « aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des sou- « venirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'en- « tendent, et leur rappelant leur pays, leur jeunesse et toutes leurs façons « de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. « La musique alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme « signe mémoratif (1). » Au surplus, il faut trouver des natures primitives pour voir se produire des faits de ce genre; et Rousseau avoue lui-même que cet air, bien qu'il n'eût subi aucun changement, et fût resté absolument le même, n'aurait pas eu, à l'époque où il écrit, la même influence que naguère, les Suisses ayant perdu le goût de leur première simplicité. On ne saurait donc en toute justice rien inférer de là contre l'emploi de la musique nationale; car si cette dernière a sur de pareils tempéraments une influence qui, dans certains cas, peut devenir pernicieuse, dans d'autres occasions elle est de nature à procurer aux cœurs oppressés un véritable soulagement; c'est ainsi qu'elle agit par exemple sur des malheureux retenus captifs loin de leur pays natal, quand elle leur fait verser des pleurs au souvenir de leur patrie. La douce mélancolie qu'elle engendre alors n'est plus qu'une diversion salutaire au cruel sentiment de la réalité. Nous n'en voulons pour preuve que le témoignage d'un de nos plus braves soldats, le chasseur Bernard, carabinier au 8me bataillon des chasseurs d'Orléans, qui fut fait prisonnier par Abd-el-Kader, et qui, après plus de cinq mois de captivité chez les Arabes, de retour parmi les siens, leur raconte ses infortunes, et, dans son langage tout à la fois éloquent et naïf, leur explique comment il avait trouvé le moyen de se procurer avec ses compatriotes, prisonniers comme lui, quelques heures de soulagement et de distraction. « Le jour, dit-il, quand on nous laissait libres, nous nous livrions à une

(1) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, au mot *Musique*.

« foule de jeux que nous inventions pour abréger les ennuis de notre cap-« tivité; nos officiers nous aidaient. Mais le soir, sous nos mauvais gourbis « d'Alfa que nous avons dû construire pour ne pas coucher sous le ciel, « nous disions des chansons du pays, des chansons de soldats..... L'un « de nous, loustic quand même, et doué d'une jolie voix, nous chantait « quelquefois les Hirondelles de Béranger; et je ne sais comment ça se fai-« sait, mais nous pleurions tous, le chanteur y compris, et il n'a jamais pu « achever sa chanson... » A ce simple récit, pourrait-on soi-même retenir ses larmes? Que de sympathie ces naïves et touchantes paroles n'inspirent-elles pas pour nos bons et braves soldats!

Afin de compléter ce que nous avons dit précédemment des effets moraux de la musique, il nous convient de mentionner les différentes applications auxquelles cet art est soumis en temps de paix, dans les camps de manœuvre, dans les exercices, dans les revues, et dans les places de garnison, soit pour le défilé des troupes, soit pour les sérénades au repos, etc. Ce serait juger les choses bien superficiellement et se montrer ennemi déclaré du progrès et de la civilisation, que de considérer comme un abus ce dernier emploi de la musique, et comme une vaine satisfaction d'amour-propre l'attachement que soldats et officiers ont toujours témoigné pour les concerts militaires. Par bonheur on est aujourd'hui revenu sur les fausses opinions qu'avaient encore accréditées, il y a peu d'années, plusieurs auteurs dans leurs écrits sur l'art militaire. Personne maintenant ne voudra convenir, avec Saint-Germain, que la musique qui ne sert point aux signaux n'est *bonne qu'à faire danser les dames*, c'est-à-dire à favoriser de galantes conquêtes. On ne voudra pas non plus soutenir, avec quelques autres, qu'elle n'est en temps de paix qu'un attirail de luxe, un passe-temps frivole. Parler de la sorte, c'est chercher à être plutôt spirituel et plaisant que juste et sensé. Si tout objet de luxe avait dû être banni de nos armées, pourquoi en serait-on venu à adopter ces uniformes militaires si variés et si splendides, ces armes qui reflètent l'or, l'argent et l'acier, et ces mille recherches qui composent l'ajustement de nos troupes? Pourquoi n'aurait-on pas conservé dans sa simplicité primitive, et sous son aspect rude et grossier, l'antique costume de guerre des Gaulois, nos ancêtres? Certes, la meilleure raison à en donner, c'est d'avouer que dans les temps d'une civilisation avancée, le superflu est, sérieusement parlant, en quelque

sorte nécessaire, et qu'il est essentiel de l'admettre, non-seulement dans les choses qui tendent à assurer l'effet de la représentation extérieure, destinée à parler aux yeux, mais encore jusque dans les moindres objets qui assurent l'effet de la représentation morale, destinée à frapper l'esprit, et qui, mieux que toute autre, le captive et l'enchaîne. Cette pompe, cette richesse, cette solennité appartiennent à tous les grands corps d'un Etat. Elles se lient en quelque sorte à l'idée de leur force et de leur puissance; elles rendent plus vive et plus profonde l'impression qu'ils doivent produire sur la foule; et, par l'enthousiasme mêlé de respect et de vénération qu'elles inspirent, elles contribuent à fortifier dans les masses le sentiment du dévouement et de la fidélité. Quelle influence, par exemple, n'a pas sur les populations qu'il faut dominer et soumettre, le déploiement imposant et fastueux d'un cortége militaire? Ces mille couleurs éclatantes qui chatoient au regard, ce cliquetis d'armes brillantes qui frappe l'oreille, cette musique belliqueuse qui s'empare des sens, et, dans sa mâle expression, semble défier l'ennemi et chanter la victoire, tout cela n'est-il pas fait pour éblouir, pour subjuguer? Lorsque notre armée fit son entrée au Caire, au bruit des fanfares, elle attira sur ses pas la foule des habitants, qui, saisis d'étonnement et d'admiration à la vue de nos soldats, et encouragés d'ailleurs par l'expression bienveillante de leur physionomie, venaient examiner curieusement les armes, les costumes, les canons, et surtout les instruments de musique de ces nouveaux maîtres que le ciel semblait leur envoyer, dans sa clémence, à la place des hordes turbulentes et farouches sous le joug desquelles ils avaient eu si longtemps à souffrir.

Une bonne musique militaire peut faire aimer le soldat dans les villes de garnison, et le plaisir gratuit qu'elle procure aux pacifiques bourgeois les dédommage des petites tracasseries que leur suscitent parfois l'arrivée ou le séjour des troupes. Elle développera donc les sentiments de concorde et de fraternité, si nécessaires au maintien du bon ordre et de la tranquillité publique, et empêchera les rixes funestes qu'une mutuelle animosité engendre si fréquemment entre les habitants d'une ville et les troupes qui y sont casernées. Quelques années avant la révolution, la musique des gardes françaises donnait des sérénades sur le boulevard; le peuple accourait, les équipages se pressaient, chacun était jaloux d'entendre le concert. Cette musique, dont parle Mercier dans son *Tableau de Paris*, imprimait

au régiment une distinction qui le faisait chérir. « Autrefois, dit cet écri-« vain, il était comme avili par son indiscipline et sa mauvaise conduite, « aujourd'hui il est considéré ; son colonel l'a totalement métamorphosé, « et ces mêmes soldats qui commettaient une infinité de désordres sont « devenus honnêtes et utiles (1). »

Croit-on, d'un autre côté, qu'il ne résulte rien de la vive satisfaction que témoigne, au passage des tambours et de la musique militaire dans une ville, toute une jeune génération pleine de séve et de vigueur? L'empressement avec lequel la bande joyeuse se met à les escorter dans les rues, en poussant des cris d'allégresse et des exclamations de surprise et de bonheur, n'est-il donc nullement significatif? Cela ne dénote-t-il pas, au contraire, que déjà ces enfants pensent à devenir hommes, et que, s'abandonnant aux séductions de l'état militaire, ils brûlent de courir sur les champs de bataille où leurs pères les ont précédés? Le délire qu'excitent en eux ces bruits qui servent d'appel à la gloire, développe dans leur âme le courage et l'enthousiasme si nécessaires à de futurs défenseurs de la patrie, et quelquefois même, dans un âge aussi tendre, les porte à se signaler par des actes d'un héroïsme précoce (2). Grands et petits subissent donc les effets entraînants et provocateurs de la musique militaire. Il y aurait, en conséquence, de l'injustice, peut-être même faut-il dire de la cruauté, à blâmer le soldat d'y être si sensible. Pour des hommes appelés en quelque sorte journellement à faire au pays le sacrifice de leur temps et de leur vie même, la musique est plus qu'un simple amusement, un divertissement passager, c'est une consolation. Elle ajoute, en effet, un côté brillant et poétique à leur existence, que de rudes travaux, de dures privations, de grandes fatigues et de nombreux dangers viennent tant de fois assombrir. D'ailleurs, dans la paix comme dans la guerre, tout doit tendre à convaincre le soldat qu'il ne change jamais d'état : discipline, vie réglée, exercices, marches, combats simulés, le lui

(1) Mercier, *Tableau de Paris*, nouvelle édition, corrigée et augmentée. Amsterdam, 1783. Tom. V, chap. 427, p. 236.

(2) A l'époque des croisades, des armées d'enfants s'organisaient et prenaient part aux expéditions. Sous la première révolution, et en 1830, il y eut presque autant de héros parmi les enfants qu'il y en eut parmi les hommes.

rappellent chaque jour et à chaque instant. Or, de toutes ces circonstances, de toutes ces particularités de la vie militaire, il n'en est pas qui agisse sur lui d'une manière plus vive et plus directe que la musique, dont les accents belliqueux évoquent en son esprit l'image des combats, lui inspirent le désir de vaincre, et le tiennent prêt ainsi à marcher avec joie au premier signal.

Ces importantes considérations, qui, au siècle où nous sommes, n'ont pas échappé à la sagesse des gouvernements, et qui partout en Europe ont réagi avec bonheur sur l'état des musiques militaires, ont cependant été quelquefois méconnues parmi nous. Au premier rang de l'armée ou de la hiérarchie administrative il s'est trouvé des hommes qui se sont posés en adversaires déclarés de la musique militaire, et dont les efforts ne tendaient à rien moins qu'à l'anéantir complétement; d'autres, à la vérité, moins absolus dans leur manière de voir, ne demandaient point une suppression totale, mais opinaient fortement pour d'importantes réductions dans le personnel des musiques. Des motifs impérieux et légitimes ont souvent fait agir ces derniers, et l'on ne peut disconvenir qu'il n'y ait des circonstances où des besoins urgents, de prudentes mesures d'économie, viennent justifier ou plutôt même imposer comme un devoir ces réductions dans le chiffre des musiciens. Mais il faut avouer, d'un autre côté, que celles-ci n'ont eu le plus souvent pour cause que la lésinerie d'esprits étroits et trop positifs, qui ne peuvent jamais s'élever jusqu'à l'appréciation des effets moraux, et sont incapables de voir que la supériorité d'une musique militaire doit être en rapport avec celle de la nation qui l'organise. Ne serait-il pas en effet honteux et dérisoire que les peuples florissants de l'Europe fussent encore aujourd'hui à cet égard de niveau avec les populations arriérées des contrées les plus barbares? D'ailleurs c'est toujours en vain qu'on a tenté de mettre un frein à la passion des troupes pour les concerts militaires. Dès 1807, une ordonnance prescrivit de réduire au nombre fixé par les règlements les musiciens d'infanterie. Ce nombre ne devait pas dépasser huit ou neuf au plus. Comme cette ordonnance contrariait évidemment les dispositions musicales de l'armée, on n'en continua pas moins à entretenir des gagistes, parce que les gagistes, tous artistes formés, étaient la base essentielle d'un ensemble satisfaisant. Pour ôter tout prétexte à cette défense, le nombre des musiciens, en 1823, fut porté

à douze, mesure qui ne fut pas plus efficace que la première. Trois ans auparavant, la décision en date du 24 juin 1820 avait réglé comme suit la composition de la musique des légions à deux bataillons, savoir :

2 clarinettes.
2 cors.
2 bassons.
1 grosse caisse.
1 paire de cymbales.

L'opinion déjà émise par les partisans de la musique militaire prouvait clairement l'insuffisance de ce nombre. « On ne peut pas, disait Odier en « 1818, avoir une bonne musique à moins de vingt-quatre musiciens, et « tout régiment les aura en dépit des ordonnances. » Odier aurait pu ajouter qu'on ne peut pas avoir une bonne musique à moins d'en régler la composition d'une manière rationnelle; et que penser, grand Dieu ! de celle qui admettait, avec quatre instruments de bois et deux de cuivre, ce minotaure appelé grosse caisse, dont l'accompagnement brutal ne pouvait manquer d'étouffer le peu de sonorité résultant d'une combinaison instrumentale aussi mesquine et aussi grêle !

Ainsi que l'avait prédit Odier, les régiments continuèrent à s'imposer d'onéreuses retenues pour conserver de beaux corps de musique, et, en 1825, une grande musique d'infanterie se composait ordinairement de :

2 flûtes (en *fa* ou en *mi* bémol).
2 clarinettes (*idem*).
2 premiers hautbois.
2 seconds hautbois.
6 premières clarinettes (en *ut* ou en *si* bémol).
6 secondes clarinettes (*idem*).
2 trompettes (en *fa* ou en *mi* bémol).
4 cors (*idem*).
6 bassons.
2 trombones.
2 contre-bassons.

Total : 36.

L'autorité administrative, ne pouvant empêcher ces continuelles infrac-

tions aux règlements, et ne voulant pas avoir l'air de fermer les yeux sur ce qui devenait alors un abus, reconnut la nécessité de faire des concessions à ce goût prédominant de l'armée, et de le régler pour l'avenir par la consécration légale d'une ordonnance, dans une juste proportion, mais en lui donnant toutefois plus de latitude. En janvier 1827, parut une circulaire rédigée par M. de Clermont-Tonnerre, laquelle porta le nombre des musiciens d'infanterie de douze à vingt-sept, dont neuf gagistes et dix-huit pris à l'effectif du corps. La dépense totale devait être supportée par l'État. Peu après, de nouvelles allocations en argent furent accordées aux régiments, afin de pourvoir aux frais divers nécessités par leurs musiques: mais il fallait que ces allocations fussent prélevées sur le fonds de la masse d'entretien. En même temps, l'on rétablit les musiques de cavalerie aux frais de l'État. L'ensemble de ces mesures fut bientôt encore jugé insuffisant, et une décision ministérielle de février 1827 permit aux corps de prendre des militaires ayant accompli leur service pour compléter l'organisation de leurs bandes musicales.

Ces encouragements tardifs, donnés par l'autorité à nos musiques militaires, étaient d'autant plus opportuns, qu'ils allaient mettre celles-ci à même de profiter des ressources que venaient leur offrir les progrès réalisés depuis peu dans la fabrication des instruments. En effet, divers instruments avaient été améliorés et perfectionnés, divers autres imaginés et inventés tout nouvellement, ce qui augmentait d'une manière notable les acquisitions faites jusqu'alors dans le même domaine. Cette impulsion partait encore de l'Allemagne. C'est là que les facteurs, acousticiens et mécaniciens expérimentés, dans l'espoir de faire un pas en avant, et d'après les conseils d'artistes habiles, réitéraient sans cesse leurs tentatives, qui parfois demeuraient infructueuses, mais qui, le plus souvent, étaient couronnées d'un plein succès. Un Allemand, nommé Weidinger, imagina de percer les tubes de certains instruments de cuivre, comme cela se pratiquait depuis longtemps pour les instruments de bois, et d'y adapter des clefs mobiles, au moyen desquelles l'instrument possédât une échelle aussi complète et aussi étendue que possible. Cet artiste ayant fait à l'ancien clairon l'application de son système, il en surgit l'instrument que nous appelons aujourd'hui *bugle* ou *trompette à clefs*. Nous n'avons pas besoin de dire que l'ophicléide dérive du même principe, et qu'il en

est la conséquence. L'invention des pistons, due à Blühmel et Stœlzel, et qui tendait au même but par des moyens différents, compléta cette révolution. Appliqués d'abord au cor, les pistons envahirent successivement différents instruments de cuivre, tels que le cornet, la trompette, le trombone, etc. D'un autre côté, la création de plusieurs autres instruments nouveaux, tels que le basson russe, la tuba et autres, vint signaler la même période, et, de l'ensemble de ces découvertes, résulta un remaniement d'une certaine importance dans l'organisation des musiques militaires, tant par le rejet d'instruments anciennement usités que par l'adoption d'instruments nouveaux destinés à les remplacer. Ce remaniement, à vrai dire, ne constituait que des améliorations de détail, et, loin d'opérer aussi favorablement sur l'ensemble, il y amenait un défaut de proportions dans les forces de la masse instrumentale, et portait ainsi atteinte aux lois de l'équilibre et de l'homogénéité, seules capables de déterminer la fusion des parties en un tout parfait. Nous allons bientôt revenir sur cette conséquence fâcheuse, qui s'aggravait toujours de plus en plus, au point qu'une réforme immédiate fut bientôt sollicitée de toute part, comme étant de la dernière urgence. Mais avant d'aborder une question aussi importante, et qui, d'ailleurs, fait l'objet même des travaux de la commission instituée par le ministre de la guerre pour examiner l'état des musiques militaires en France, nous rechercherons l'influence qu'exerça chez les autres nations les découvertes qui, au commencement de ce siècle, prirent naissance en Allemagne.

Ce n'est pas que l'invention des pistons, dont la principale gloire revient au Silésien Blühmel (1), ait été admise sans conteste dès le premier

(1) D'après les renseignements communiqués à l'Académie des beaux-arts par le célèbre maestro Spontini, comte de Saint-Andréa, dans une lettre dont nous possédons l'original, écrit en entier de sa main, Blühmel, il y a maintenant trente ans environ, moyennant une transaction et trois mille francs d'indemnité, aurait cédé à Stoelzel d'abord et à Wieprecht ensuite, le droit de continuer à exploiter en Prusse l'invention des pistons, et leur aurait également accordé la faculté de prendre des patentes ou brevets pour appliquer les pistons à tous les instruments de cuivre, sans exception. M. Wieprecht, directeur de la musique des gardes du roi de Prusse, le même qui vient d'être cité, raconte le fait tout différemment, et nous croyons devoir rapporter sa version, attendu qu'elle offre des détails assez curieux sur la rivalité qui s'était établie entre Blühmel et Stoelzel. D'après M. Wieprecht,

jour : bien au contraire; tandis que la plupart des nations se montraient disposées à en recueillir les bénéfices, dans le pays même où elle se révéla, elle ne put trouver que des adversaires nombreux et acharnés. Tel est le

en 1816 ou 1817 (c'était en 1814), Stoelzel fit connaître à Berlin un cor chromatique à trois pistons. Il s'en dit l'inventeur, et obtint à ce sujet, pour dix ans et pour toute la Prusse, un brevet d'invention. Le comte Brühl, protecteur des arts, admit cet artiste comme premier cor dans la chapelle royale, et Blühmel s'associa avec les facteurs d'instruments Griessling et Schott, pour exploiter le brevet qui lui avait été accordé. Ces derniers fabriquèrent des instruments de cuivre de toutes les espèces, avec adjonction de pistons; malheureusement ces instruments étaient très-défectueux, et au début eurent peu de succès. On dit même (remarquons bien que c'est toujours M. Wieprecht qui parle) que les autres facteurs, par jalousie de métier, engagèrent les hautboïstes à déclarer ces instruments complétement incapables de rendre le moindre service. Stoelzel, après divers essais, parvint à perfectionner ses pistons; mais les musiciens de Berlin ne lui tinrent nullement compte de ses efforts, et bien qu'il eût mieux réussi cette fois, continuèrent de repousser avec force son invention; toutefois celle-ci fut plus heureuse à l'étranger, notamment en France et en Russie, et dans ces deux pays fut même accueillie assez favorablement. M. Wieprecht ajoute qu'il se rendait journellement à la fabrique de Griessling, et qu'il s'occupait d'y surveiller l'exécution de plusieurs perfectionnements relatifs à la construction extérieure des instruments. Quand le brevet fut expiré, continue cet artiste, la concurrence pouvait s'établir librement, et il arriva qu'en 1828, le hautboïste Blühmel de la Silésie produisit de nouveaux pistons qui ne différaient des premiers que par la forme, demandant à son tour un brevet pour cette invention; mais ce brevet lui fut refusé, attendu qu'on en avait déjà délivré un à Stoelzel pour des instruments chromatiques. Blühmel fit valoir des documents qu'il avait en sa possession, et qui tendaient à prouver que dix ans auparavant Stoelzel lui avait acheté l'invention qu'il proclama ensuite comme sienne. Au reste, dit M. Wieprecht, ces preuves n'étant point des preuves irrécusables, Stoelzel continua de passer aux yeux du monde pour le premier inventeur des instruments de cuivre chromatiques. Cependant M. le directeur de la musique des gardes du roi donne la préférence aux pistons de Blühmel, qui lui ont paru supérieurs à ceux de Stoelzel, en ce qui concerne la force et l'égalité des tons, mais quelque peu inférieurs, au contraire, pour ce qui est de la facilité de l'exécution. Toutefois M. Wieprecht n'a pas eu l'intention de revendiquer exclusivement au profit de Stoelzel l'honneur de l'invention du mécanisme des pistons, et il est le premier à convenir que cet honneur revient à part égale aux deux artistes qui se connurent et purent se communiquer mutuellement leurs idées, avant que la jalousie en eût fait deux ennemis. Au reste, il est étonnant que les renseignements fournis par M. Spontini ne s'accordent pas entièrement avec ceux que nous a transmis M. Wieprecht, puisque l'illustre auteur de la *Vestale*, pendant qu'il était directeur de la musique du roi de Prusse, s'est enquis de la vérité, non-seulement auprès

sort des meilleures choses : il semble que toute découverte artistique, ainsi que les artistes eux-mêmes, doive subir un temps d'épreuve pendant lequel elle demeure comme ensevelie dans les ténèbres ; après quoi seulement le public consent à lui donner place au grand jour, puis enfin l'approuve et l'adopte, et cela, trop souvent, hélas! quand l'inventeur a déjà succombé au découragement et à la misère (1).

Antérieurement à l'époque où Blühmel fit connaître son invention, les Allemands s'étaient fort bien aperçus que l'un des vices radicaux des musiques militaires était en général la disproportion de force et de sonorité des parties intermédiaires, eu égard aux parties extrêmes. Ils avaient longtemps cherché les moyens d'y remédier, mais toujours sans succès. L'introduction des instruments de percussion leur avait fait renforcer consi-

de Stoelzel, mais encore auprès de M. Wieprecht lui-même, ainsi qu'il est prouvé par ce passage de la lettre dont nous avons déjà extrait plus haut quelques lignes. « L'inventeur « Stoelzel, dit M. Spontini, a fait toutes dispositions verbales et par écrit qui m'étaient « nécessaires, ainsi que l'inventeur Wieprecht, qui, tous deux musiciens de la chapelle « royale, reçurent les premières indications des pistons de l'*inventeur Blühmel*, de la Silésie, « il y a environ vingt-cinq à vingt-six années (la lettre est datée du 6 avril 1840). » C'est à l'active sollicitude du grand maître que nous venons de citer que nous sommes redevables de l'introduction en France des instruments à pistons, tels que cor, trompette, cornet; il nous l'apprend lui-même dans le document que nous possédons; voici en quels termes : J'envoyai de Berlin à Paris, de 1823 à 1831, nombre de cors à pistons, de trompettes ou « cornets à deux ou trois pistons ou ventiles (les premiers connus à Paris), notamment à « M. Barrillon, au professeur de cor M. Dauprat, et au chef de musique des gardes, « M. David Buhl, et c'est d'après ces exemplaires que quelques fabricants de Paris *ont cru « avoir inventé ou perfectionné, tandis qu'ils n'ont qu'imité et copié, ainsi qu'il a toujours été « de tous les instruments à vent et en cuivre de tout temps en usage en France, qui tous ont été « inventés et perfectionnés en Allemagne.* » Cependant un artiste de Paris, M. Meifred, professeur au Conservatoire royal de musique, qui fut le premier à se servir du cor à pistons en France, fit construire un cor à tous tons, mais dont les tubes représentant les tons fictifs pouvaient s'allonger et se raccourcir à volonté, ce qui permettait de modifier le tempérament et de régler la justesse de chaque ton. Ce perfectionnement de M. Meifred a été fort apprécié non-seulement parmi nous, mais encore en Allemagne et en Italie, où les instruments construits d'après ce système sont généralement désignés sous le nom de *cor Meifred*.

(1) M. Wieprecht nous dit que Stoelzel et Blühmel moururent pauvres, et que le premier de ces artistes laissa une veuve et des orphelins dans l'indigence.

dérablement les parties mélodiques confiées aux clarinettes, et, bien qu'à une partie de clarinette triplée, quadruplée, voire même quintuplée, ils adjoignissent encore des parties de deuxième, troisième et quatrième clarinette, ils ne purent arriver à combler le vide qui se faisait sentir dans le registre intermédiaire. Ils crurent cependant avoir trouvé le moyen de remédier à cet inconvénient par l'emploi des clarinettes-altos ou des cors de basset, et, non contents d'avoir admis ce palliatif, ils finirent par commettre la faute plus grande encore, dit M. Wieprecht dans une de ses lettres sur la musique militaire, de recourir dans le même but aux bassons. L'effet de ces instruments, comme on aurait dû s'y attendre, fut à peu près nul. D'un autre côté, les trompettes et les cors, qui n'avaient pas encore subi l'application des pistons, ne concouraient pas plus efficacement à l'exécution des parties intermédiaires. Tel était l'état des choses, lorsque enfin s'annonça la découverte de Blühmel, qui seule paraissait devoir offrir une ancre de salut. Il est vrai que les Prussiens, n'en ayant pas été convaincus dès l'abord, laissèrent les Autrichiens s'emparer les premiers des instruments chromatiques, ce qui permit à ceux-ci d'établir de meilleures proportions dans la masse instrumentale, et de réaliser ainsi une notable amélioration dans leur musique. Cependant, dès 1818, quelques-uns des nouveaux instruments apparaissent en Prusse dans les régiments de chasseurs et les régiments de cavalerie. L'infanterie seule, à cette époque, en était dépourvue. Voici les éléments dont se composaient alors les musiques prussiennes, d'après les renseignements fournis par Sundelin dans son ouvrage sur l'instrumentation de la musique militaire, renseignements que le directeur général de la musique militaire du roi (emploi qu'occupait alors G. A. Schneider) certifie parfaitement exacts dans une apostille placée en tête de l'ouvrage.

Musique d'infanterie.

Flûte.
Petite flûte.
Clarinette.
Clarinette en *mi* bémol ou *fa*.
Cor de basset.
Hautbois.

Basson.
Contre-basson, cor-basse ou serpent (employés quelquefois tous les trois).
Cor.
Trompette.
Trombone-alto.
Trombone-ténor.
Trombone-basse.
Cor de signal.
Triangle.
Caisse roulante.
Caisse claire.
Cymbales.
Grosse caisse.

Musique de chasseurs.

Cor de Kent, ou trompette à clefs.
Trompette.
Cor.
Cor chromatique.
Cor de signal.
Trombone-alto.
Trombone-ténor.
Trombone-basse.

Musique de cavalerie.

Cor de Kent, ou trompette à clefs.
Trompette.
Trombone-alto.
Trombone-ténor.
Trombone-basse.
Trombone chromatique.
Cor-ténor chromatique.
Timbales. (*N. B.* Pour les grandes musiques.)

S'il est vrai, comme le fait sous-entendre M. Wieprecht, qu'à cette époque les instruments chromatiques fussent déjà parvenus en Autriche, il est au moins douteux que l'usage en fût généralement répandu dans

l'armée; car Swoboda n'en cite pas un seul à l'endroit où il parle des instruments de la musique militaire des Autrichiens, dans l'ouvrage qu'il a publié à Vienne en 1827. Au dire de ce théoricien, le personnel des musiques d'infanterie était presque toujours alors composé de trente-deux instrumentistes. Voici, d'après Swoboda, quelle était la disposition instrumentale particulièrement usitée pour la composition des morceaux destinés aux troupes.

Infanterie.

Piccolo, petite flûte en *ré* bémol.
Clarinettes en *la* bémol.
Clarinette, une en *mi* bémol.
Clarinettes, deux, trois et quatre en *mi* bémol.
Fagot (basson).
Serpent.
2 trombones 1.
1 trombone-basse.
2 cors en *mi* bémol.
2 cors en *la* bémol.
Trompettes à clefs en *mi* bémol.
Trompettes en *la* bémol (haut).
Trompettes en *mi* bémol (bas).
Trompette en *fa*.
Id. en *ut*.
Id. en *mi* bémol.
Tambour.

Cavalerie.

Trompette 1 en *ré*.
Trompette 2 en *ré*.
Trompette principale 1 en *ré*.
Trompette principale 2 en *ré*.
Cor 1 en *ré*.
Cor 2 en *ré*.
Cor de signal en *la*.
Trompette 1 en *la*.
Trompette 2 en *la*.

Trompette 1 en *fa*.
Trompette 2 en *mi*.
Trompette 3 en *ut*.
Trombone 1.
Trombone 2.
Trombone-basse.
Basse-tromba (trompette-basse en *ré*).
Id. *id.* en *sol*.

Du reste, à cette époque, l'organisation des musiques militaires en Allemagne variait déjà extrêmement : il en est de même aujourd'hui encore ; mais, au milieu de cette foule de combinaisons diverses, il s'en trouve parfois qui offrent un ensemble très-satisfaisant, grâce à l'emploi de certains instruments dont le mécanisme a été peu à peu amélioré, et au soin qu'on a eu de rechercher une manière plus logique et moins incohérente de les grouper pour en former une masse instrumentale dont les éléments fussent quelque peu homogènes. Comparativement à ce qu'elles étaient naguère, et surtout comparativement aux musiques de presque toutes les autres nations, voire même aux nôtres, telles que nous les avait faites l'ancien système, les musiques militaires de l'Allemagne ont été à bon droit signalées pour être les meilleures de l'époque actuelle. Nous-même, pendant nos excursions au delà du Rhin, avons pu maintes fois nous assurer de leur état florissant et de leur supériorité, réellement incontestable, sur toutes celles que nous avions eu l'occasion d'entendre auparavant. A cet égard, la Prusse et l'Autriche se sont particulièrement distinguées, et ont figuré jusqu'à ce jour en première ligne. D'ordinaire la composition des musiques d'infanterie prussienne est réglée comme suit :

8 ou 10 clarinettes donnant la mélodie avec deux petites clarinettes.
8 ou 10 clarinettes servant à l'accompagnement.
2 premiers hautbois.
2 seconds hautbois.
2 cors de basset (1er et 2e).
2 flûtes ou 2 piccoli.
2 premiers bassons.
2 seconds bassons.
4 cors.

4 trompettes, dont 2 chromatiques et 2 ordinaires.
4 trombones (2 basses, 1 ténor et 1 alto).
1 serpent.
1 contre-basson (très-souvent aussi deux).
1 tuba, bombardon ou cor-basse.
1 ou 2 tambours.
1 caisse roulante.
cymbales.
triangle.
grosse caisse (1).

Cette combinaison varie un peu selon les régiments.
Voici une autre version qui concerne la musique d'infanterie de la garde.

2 flûtes.
2 hautbois.
3 petites clarinettes.
12 grandes clarinettes.
2 clarinettes-altos.
4 bassons.
4 trompettes à pistons.
4 cors, dont 2 chromatiques.
4 trombones (2 basses, 1 ténor et 1 alto).
2 contre-bassons.
1 basse-tuba.
1 bombardon.
1 serpent.
1 cor de basse anglais, ou 1 ophicléide (2).

En Prusse, l'état de vingt-cinq musiciens est de rigueur, mais on en emploie ordinairement de cinquante à soixante. De plus, chaque régiment possède un chœur de soixante chanteurs environ, qui exécutent des hymnes nationaux.

La musique des chasseurs prussiens servant pour les marches est composée de la manière suivante :

(1) Renseignements communiqués par M. Spontini, comte de Saint-Andrea.
(2) Combinaison indiquée par M. Wieprecht dans ses *Lettres sur la musique militaire*.

2 cors de Kent (*Kent-horn*, trompette à clefs).
4 cors en *si* bémol alto.
5 cors en *fa* (les 3e, 4e et 5e sont des cors chromatiques).
3 trompettes.
2 cors-ténors.
1 trombone-alto.
1 trombone-basse.
1 bombardon ou 1 tuba.

Pour la musique de cavalerie, on emploie :

2 cors de Kent (trompettes à clefs).
2 trompettes *solo* (presque toujours en *mi* bémol).
2 trompettes ordinaires.
4 à 6 trompettes chromatiques.
1 trompette en *la* bémol.
1 *id.* en *fa.*
1 *id.* en *si* bémol alto.
1 *id.* en *ut* alto (mais très-rarement).
1 cor-ténor chromatique.
1 cor-basse chromatique.
1 trombone-alto.
1 trombone-ténor.
1 trombone-basse.
1 ou 2 tubas.
timbales (quelquefois).

Ces dernières combinaisons subissent également des modifications partielles, suivant les régiments.

Les instrumentistes de l'armée prussienne sont en général d'excellents musiciens; ils connaissent à fond les principes théoriques de l'art, et surtout ont une extrême facilité à transposer, même à première vue. En voici un exemple. Dans un festin qui eut lieu à Kalish, la musique du 1er régiment de la garde reçut l'ordre subit d'exécuter une marche conjointement avec une musique russe. Or les Russes avaient des clarinettes en *sol* et en *si* bémol; les Prussiens, des clarinettes en *fa* et en *ut*. Mais la difficulté fut bientôt levée, grâce à l'habileté des musiciens du 1er régiment de la garde prussienne, qui se tirèrent parfaitement d'embarras, en jouant sur les cahiers des Russes un ton plus bas. Pour fournir d'amples moyens

de comparaison, nous allons donner ici plusieurs systèmes de musique militaire qui appartiennent à d'autres pays de l'Allemagne, notamment à l'Autriche, au royaume de Wurtemberg et au grand-duché de Baden.

I.

Piccolo (en *ré*, *mi* bémol ou *fa*) simple ou doublé.
Clarinette (en *fa* ou en *mi* bémol) simple ou doublée.
2, 3 ou 4 clarinettes en *si* bémol.
Hautbois (rarement).
2 bassons.
Contre-basson, serpent ou ophicléide.
Bombardon.
2 ou 4 cors (en différentes parties souvent renforcées).
6 ou 8 trompettes.
3 trombones, alto, ténor ou basse (ce dernier quelquefois renforcé par un 4e).
ou bien :
2 trombones (ténor et basse).
ou bien encore :
3 trombones-basses.
Cor de signal, Bugles, Cornets, } employés quelquefois comme *soli*, ou bien *à deux* dans les ensembles.
2, 4, 6 tambours (et quelquefois davantage).
1 grosse caisse.
Cymbales, triangle, chapeau chinois, carillon, etc.

II.

Musique dite de CORS.

Elle comprend les cors, trompettes, trombones, ophicléides, bombardons et autres familles secondaires d'instruments de cuivre.

III.

Musique dite de TROMPETTES.

Elle se compose très-rarement des trompettes seules; pour la renforcer et la compléter, on a recours aux instruments de cuivre de la musique

des cors, avec tout leur système, et l'on emploie, en tout cas, comme *basse*, l'ophicléide, le serpent ou le bombardon.

Les timbales, à cause de la difficulté du transport, se rencontrent très-rarement dans les différentes musiques militaires, si ce n'est toutefois dans les grandes musiques, comme par exemple dans celles de l'Autriche, où il entre également beaucoup d'autres instruments d'un genre particulier. Dans la première combinaison donnée ci-dessus, les rôles des divers instruments sont pour l'ordinaire distribués comme suit : le piccolo, la petite clarinette et la première clarinette en *si bémol*, donnent le chant. Les autres clarinettes ont l'accompagnement figuré. Les trompettes et les cors (en tant qu'ils n'exécutent pas des *soli*) servent à remplir l'harmonie; les bassons, de même quand ils ne sont pas employés comme *soli*, forment ou renforcent les parties intermédiaires, ou bien encore la basse, qui, dans la règle, est confiée au serpent, à l'ophicléide, au bombardon ou au trombone-basse.

Dans le royaume de Wurtemberg, le personnel des musiques est assez limité, et deux régiments d'infanterie ne peuvent fournir à eux deux qu'un ensemble de vingt et un hautboïstes. La suppression presque totale des instruments de la bande turque, qui date, comme nous l'avons vu plus haut, du commencement de ce siècle, s'y est maintenue de nos jours, et fait que la musique d'infanterie y a moins d'éclat et d'entrain que chez beaucoup d'autres nations. Les Wurtembergeois ont cependant continué l'usage du tambour pour accompagner les marches, et quinze de ces instruments sont ordinairement employés à en renforcer et à en soutenir l'exécution. La musique des gardes du corps est supérieure à la musique d'infanterie, bien qu'elle ne comprenne en tout que seize exécutants. Les éléments dont elle se compose sont d'ailleurs les mêmes qu'en Prusse.

Voici quelques versions spéciales de musique d'infanterie en Autriche :

I.

Musique d'infanterie à Vienne.

(PREMIÈRE VERSION.)

8 ou 10 clarinettes (presque toutes de petites clarinettes en *mi* bémol, *fa*, *sol*).
1 ou 2 flûtes (piccoli).

2 bassons.
1 contre-basson.
1 serpent ou bombardon.
3 trombones.
8 ou 10, quelquefois même 12 trompettes chromatiques.
1 ou 2 cors de signal à clefs.
4 cors.
triangle, tambour, cymbales et grosse caisse.

II.

Musique d'infanterie autrichienne.

(DEUXIÈME VERSION.)

1 petite flûte.
1 grande flûte.
1 petite clarinette en *la* bémol.
8 petites clarinettes en *mi* bémol.
4 cors à pistons.
4 bugles en *si* bémol.
2 bugles en *si* bémol (basse).
6 trompettes à pistons en *mi* bémol.
4 bassons.
2 contre-bassons.
6 trombones (alto, ténor et basse).
2 bombardons.
bande turque.

III.

Musique d'infanterie autrichienne.

(TROISIÈME VERSION.)

Flûte et petite flûte en *ré* bémol.
Petites clarinettes en *la* bémol.
Clarinettes en *mi* bémol, 1re.
Id. *id.* 2e.
Id. *id.* 3e et 4e.
Cors, 1er et 2e en *mi* bémol.
Id. 3e et 4e en *la* bémol.

Bugles (Flügelhorn) en *si* bémol, 1er.
Id. *id.* 2e.
Id. *id.* (basse).
Trompettes en *mi* bémol, 1.
Id. *id.* 2.
Id. *id.* 3 et 4.
Id. *id.* 5 et 6.
Trompette en *si* bémol (bas).
Bassons (1er et 2e).
Contre-basson.
Trombones (1er et 2e).
Trombone-basse et bombardon.
Tambours (1).

En Autriche, les musiques d'infanterie sont quelquefois composées de soixante-dix à quatre-vingts exécutants; mais il y en a qui n'en comportent que trente-cinq à quarante. Cette différence de chiffre provient de la rigidité de certains chefs, qui un beau jour prennent tout à coup le parti de faire rentrer leurs musiciens (lesquels sont tous soldats) dans l'effectif du corps, les obligeant à reprendre le fusil, soit parce qu'ils ont le désir de compléter leur compagnie, soit parce qu'ils ne reconnaissent point à ces musiciens-soldats les dispositions nécessaires pour former de bons exécutants. Quant au chiffre des musiques de cavalerie, il varie extrêmement : le plus ordinairement il est de vingt-cinq à quarante, ou même quarante-cinq musiciens. La durée du service d'un soldat autrichien n'est plus maintenant que de huit ans; autrefois elle était de douze à quinze années, ce qui n'en offrait que plus d'avantage pour former de bonnes musiques.

Les musiciens de l'Autriche sont généralement très-habiles, et c'est principalement dans l'exécution des marches qu'ils font preuve d'une rare énergie et d'une grande précision, ce qui ne contribue pas peu à électriser les troupes. On ne doit point surtout omettre de citer l'admirable dextérité des tambours. Ceux-ci, en effet, accomplissent leur tâche avec tant de goût et d'intelligence, qu'il ne paraît pas ridicule d'aller jusqu'à dire qu'ils

(1) Cette disposition est celle qu'indique M. Nemetz, chef de musique allemand, dans son École de musique militaire, pour la partition des marches et pas redoublés de l'infanterie autrichienne.

ont du *style*. Loin de se borner à former un accompagnement secondaire et sans signification aux autres instruments, ils semblent vouloir reproduire jusque dans ses plus petits détails, au moyen des *ra* et des *fla* de leurs batteries compliquées, la mélodie de la marche, trouvant ainsi le moyen de rendre le bruit uniforme d'un tambour aussi expressif que les sons variés d'un instrument vraiment musical. Au reste, leur partie écrite ne leur sert que de guide général, et ils ont l'art de la varier de mille façons ingénieuses, suivant tout ce que la fantaisie leur suggère en fait d'artifices rhythmiques. Les caisses roulantes, que les Autrichiens ont généralement conservées dans leur musique d'infanterie, sont plus petites que partout ailleurs, et ont presque toutes un son déterminé. La musique de la cavalerie, de même que celle des bataillons de chasseurs, possède pour les parties aiguës, outre les instruments à vent ordinaires, de petites flûtes et des clarinettes de cuivre (clarinettes en *mi* bémol et en *si* bémol). Mais il est à remarquer que ces instruments, pour être faits du même métal que les cors et les trompettes, n'y ont point gagné une qualité et une homogénéité de son telles qu'ils puissent se fondre et s'harmonier parfaitement avec ces derniers. L'effet qui en résulte est même moins satisfaisant qu'il ne le serait si ces petites flûtes et ces clarinettes étaient en bois, comme par le passé : aussi désire-t-on généralement voir cesser l'usage de ces instruments (1), tant il est vrai que les essais isolés et partiels, qui ont pour but d'opérer dans la musique militaire une fusion plus réelle et plus complète, échouent presque toujours quand ils ne reposent point sur un principe rationnel de réorganisation générale.

Pourtant ce ne sont pas les instruments, et les instruments de cuivre surtout, qui manquent en Autriche : tous les jours les facteurs s'efforcent d'en créer de nouveaux. A la vérité, ils ne s'attaquent qu'à la forme, à laquelle ils savent donner une foule d'aspects plus bizarres et plus fantastiques les uns que les autres; mais le fond reste le même, et ce n'est toujours que d'un flügelhorn, d'un cor ou d'une trompette à pistons, tournés et re-

(1) Quelque temps avant la révolution de Juillet, on avait aussi fait en France l'essai de petites flûtes et de petites et grandes clarinettes en cuivre. Quelques troupes les avaient adoptées, entre autres plusieurs régiments de cavalerie; mais on se dégoûta bien vite de ces instruments, qui rendaient d'ailleurs l'exécution pénible, et fatiguaient extrêmement les artistes.

tournés en tous sens, qu'il s'agit en pareil cas. De ces mille tentatives il n'est guère résulté qu'un seul instrument un peu nouveau : c'est le contre-basson, fait en cuivre et joué avec une anche de contre-basson ordinaire. Il est vrai que la plupart des artistes allemands sont d'avis que cet instrument, nonobstant l'apparente amélioration qu'on lui a fait subir, conserve tous les défauts du genre, et n'a rien acquis en propre, si ce n'est un son plus fort, résultat qui est encore à leurs yeux plutôt un défaut qu'une qualité, attendu qu'on ne gagne rien à augmenter l'intensité d'un son reconnu pour être défectueux, ou du moins peu agréable de sa nature. Quelques facteurs ont même imaginé de fabriquer des hautbois en cuivre, ce qui n'a pas amené de meilleurs résultats.

Les musiciens autrichiens ont une mémoire très-heureuse; souvent ils exécutent par cœur leurs marches et leurs pas redoublés, et l'on assure qu'il y a des régiments où les instrumentistes possèdent de la sorte la presque totalité de leur répertoire, c'est-à-dire environ cinquante à soixante morceaux. Les Allemands sont en général très-soigneux de tout ce qui leur paraît nécessaire pour assurer une bonne exécution; et comme il est telle circonstance qui, indépendamment de la volonté des artistes, peut rendre cette dernière ou fautive ou douteuse, ils ont songé à mille ingénieuses recherches pour aplanir jusqu'aux moindres obstacles. C'est ainsi que plusieurs régiments ont eu la singulière idée d'adopter pour le service spécial de leur musique, et dans le cas où les exécutants ne sauraient point jouer sans leurs parties copiées, un certain nombre de lanternes destinées à éclairer le soir ces musiciens, quand ils vont par les rues de la ville exécuter la retraite alternativement avec les tambours.

En Bohême, du plus petit au plus grand, des régions les plus élevées jusqu'aux plus infimes, tout le monde aime et cultive la musique. Ce goût est même partagé par ces aventuriers mystérieux, débris d'une race inconnue, qui depuis longtemps affluent en Bohême, et que pour cela nous appelons fort improprement *Bohémiens*. De cet amour universel professé pour l'art musical en Bohême, il résulte que les musiques militaires dans ce pays ne peuvent être ni médiocres en qualité ni pauvres en ressources. En effet, un régiment d'infanterie compte ordinairement quatre-vingt-dix musiciens, ou pour le moins quatre-vingts. Chaque compagnie de soldats a en quelque sorte sa musique; car les soldats de la Bo-

hème étant à peu près tous musiciens nés, ne cessent de cultiver, pendant qu'ils sont au service, leur art de prédilection. Ils ont donc soin d'organiser entre eux, dans les heures de loisir, de petits concerts, où ils se plaisent surtout à exécuter soit des chansons populaires, soit des chansons de soldats, en unissant leurs voix et en s'accompagnant des instruments qu'ils connaissent. C'est qu'il n'en est pas un d'entre eux, peut-être, qui ne sache jouer de plusieurs instruments, et le plus grand nombre même cultive à la fois, non-seulement les instruments de la musique militaire, mais encore toute espèce d'instruments à cordes; de telle sorte qu'on a souvent occasion de voir une musique de régiment se transformer tout à coup en un orchestre complet, capable d'exécuter à la première réquisition avec la plus grande habileté, et comme ne seraient probablement pas en état de le faire nos orchestres de province, soit des ouvertures d'opéra, soit des symphonies d'une grande difficulté, voire même des symphonies de Beethoven.

En Hongrie, il y aussi de fort bonnes musiques militaires; mais elles ne réunissent pas autant d'instrumentistes que celles de la Bohême. Elles produisent cependant un très-bel effet, surtout dans l'exécution des mélodies nationales, que les Hongrois aiment beaucoup à entendre redire par les instruments guerriers.

En Bavière, les corps de musique offrent généralement la même organisation et le même chiffre d'exécutants qu'en Prusse. Il n'y a donc sous ce rapport aucune différence, par exemple, entre un régiment d'infanterie de la garde bavaroise et un régiment de ligne prussien. En outre, chaque régiment bavarois possède un chœur de soixante chanteurs environ, ce qui a également lieu en Prusse. Les musiques de Bavière ne manquent ni d'ensemble ni de précision; mais les instruments de cuivre y laissent beaucoup à désirer, ce qui provient de la mauvaise fabrication de ces instruments. Cependant elles s'étaient fait naguère un certain renom, pour le style et l'ensemble, parmi les habitants de nos villes frontières de l'Alsace et de la Lorraine, qui se rendaient souvent en partie de plaisir à Landau, dans le principal but d'y être régalés d'un petit concert de musique militaire à la bavaroise. Les marches d'ordonnance, en Bavière, sont arrangées pour la musique d'infanterie de la manière suivante:

Petites flûtes en *mi* bémol, 1re et 2e.
Clarinettes en *mi* bémol, 1re et 2e.
Clarinettes en *si* bémol, 1re et 2e.
Cors en *mi* bémol.
Bassons.
Trombone et serpent.
Tambour et cymbales.

Les qualités précieuses qui se rencontrent chez presque tous les instrumentistes en Allemagne, qualités qui proviennent d'une éducation musicale où la théorie marche de front avec la pratique, donnent le moyen d'organiser sur une grande échelle, et sans beaucoup de difficulté, des concerts militaires tout à fait grandioses et imposants. C'est ainsi qu'aux fêtes célébrées il y a un an à Cologne, en l'honneur de la reine Victoria, on parvint, après un très-petit nombre de répétitions, à obtenir une exécution satisfaisante avec un ensemble de cinq cent soixante musiciens pris de côté et d'autre, à des musiques prussiennes et autrichiennes. On avait divisé cette grande masse instrumentale en différents chœurs, ayant chacun son chef respectif; elle formait un immense carré ouvert. M. Wieprecht, qui dirigeait le festival, avait pris place au milieu de ce carré. Les musiques d'infanterie étaient en face, les tambours (au nombre de cent soixante) sur l'aile droite, et les musiciens de cavalerie sur l'aile gauche. Dans le carré même, qui était entouré d'une chaîne de militaires sous les armes, deux cents hommes armés de flambeaux allumés se trouvaient placés de manière à former un V gigantesque, lettre initiale de la reine Victoria. Le concert commença par le chant national du *God save the Queen*, auquel succéda une marche composée en l'honneur de la reine, par M. Wieprecht. Ensuite furent exécutés : un pas redoublé du comte de Roedern ; la marche des Nuits d'un songe d'été, de Mendelsohn; une autre marche sur des motifs du Camp en Silésie, de Meyerbeer; l'ouverture de ce dernier opéra; un pas redoublé de M. Wieprecht; et enfin le *Rule Britannia*. Après un court silence, suivirent la retraite et le chant du soir, lesquels vinrent terminer cette scène de musique militaire (1).

(1) Bien que les grandes fêtes musicales ne soient pas aussi en vogue parmi nous que chez les Allemands, nous avons cependant organisé plus d'une fois en France, avec succès, des

La Russie depuis longtemps marche de pair avec la Prusse pour la musique militaire, celle-ci étant organisée sur le même pied dans les deux pays. Il est reconnu d'ailleurs que la Russie, aussi bien que l'Autriche, dispose d'un moyen infaillible pour former de bons musiciens, et triompher de l'ignorance et de la paresse des esprits bornés ou récalcitrants; ce moyen n'est autre qu'une discipline rigoureuse et une inflexible sévérité. Quoiqu'il en coûte d'adopter un pareil système, on ne peut nier cependant qu'il ne se présente souvent des cas où il est de la dernière urgence d'en faire l'application.

L'Espagne, l'Italie, la Suède, le Danemark, la Hollande, l'Angleterre et la Belgique, comptent aussi quelques bonnes musiques; mais celles des guides à Bruxelles, que dirige un habile chef, M. Bender, mérite particulièrement d'être citée. En voici la composition (1):

1 flûte.
2 petites clarinettes.
2 clarinettes-altos.
2 hautbois.
4 cors.

réunions de ce genre. Tout le monde sait combien elles étaient fréquentes sous la premiere révolution, quoique la musique instrumentale à cette époque fût loin d'être parvenue à son apogée. Depuis 1830, nous en avons eu également de fort belles, et les concerts militaires, exécutés annuellement pendant les fêtes de Juillet sous les fenêtres du château des Tuileries, sont venus nous faire entendre de nouveau l'hymne puissant de la *Marseillaise*, auquel le tonnerre des cuivres, du côté de l'orchestre, et le formidable accompagnement d'un millier de voix réunies à l'unisson, du côté des assistants, donnent chaque fois une expression foudroyante dont rien ne saurait rendre l'imposante grandeur et la sublime énergie. C'est un de ces orchestres monstres, ainsi formé de plusieurs musiques militaires, qui exécuta pour la première fois, en plein air, la grande symphonie funèbre composée par Hector Berlioz pour la translation des restes des victimes de Juillet et l'inauguration de la colonne de la Bastille; magnifique composition, que l'on a encore tout récemment applaudie dans le grand festival militaire organisé par l'impulsion généreuse du baron Taylor, au profit de la caisse de la société des artistes musiciens. Nous parlerons en détail de cette belle réunion au second livre de ce Manuel.

(1) Depuis que nous avons écrit ces lignes, de notables changements ont été apportes à cette composition, par l'introduction d'un grand nombre d'instruments nouveaux de M. Sax.

3 trompettes.
2 cornets à pistons.
1 bugle.
3 bassons.
1 serpent russe.
3 ophicléides-basses.
1 bombardon.
3 trombones.
timbales, grosse caisse et caisse claire.

On a pu voir, par ce qui précède, que le mode d'organisation des musiques militaires dans tous les pays a presque toujours été plutôt l'effet du basard que le résultat d'un système bien arrêté. Ainsi, en Allemagne, non-seulement il varie entre les différents royaumes et principautés qui composent cette grande nation, mais encore, dans chacun d'eux en particulier, il subit des modifications très-diverses, au lieu d'être assujetti à une règle uniforme. Cette irrégularité, ce désordre, cette sorte d'anarchie instrumentale de la musique militaire, dont le nouveau système d'organisation va désormais paralyser en France les conséquences déplorables, n'a pas été sans produire également de fâcheux résultats chez les autres nations, tout aussi portées que nous, du reste, à s'en plaindre, mais moins promptes, ce nous semble, à prendre des mesures assez efficaces pour y mettre un terme. Sans doute notre exemple leur sera d'un grand profit; elles ne voudront pas que leur musique guerrière soit un jour au-dessous de la nôtre; elles se feront un point d'honneur de cette juste susceptibilité, et c'est ainsi que la question de nationalité tournera tout à l'avantage de la question d'art. Nous constaterons déjà un fait significatif. Depuis qu'une auguste sollicitude a donné parmi nous tant d'importance et d'actualité à tout ce qui concerne la musique militaire, en provoquant et encourageant les nouvelles améliorations, cet objet, resté si longtemps dans l'oubli, excite à l'étranger l'intérêt le plus vif. De tous côtés on s'est ému, et on a pris la plume pour discuter; d'habiles musiciens viennent tour à tour dire leur opinion : l'un apporte dans la discussion le fruit d'une longue expérience pratique; l'autre les lumières acquises par une étude consciencieuse de la théorie. Quelques-uns, souvent poussés par un mobile moins désintéressé que l'amour de leur art, entrent dans le champ

de la polémique; avec les personnalités, d'ordinaire si ardentes, quelquefois même si abruptes dans la forme, surgissent des particularités curieuses qui ajoutent à l'intérêt du débat, et forcent d'autant plus l'attention du public. Le mouvement gagne les chefs de musique eux-mêmes : c'est à qui élèvera la voix pour défendre les droits de sa profession et rehausser celle-ci à tous les yeux ; c'est à qui demandera des réformes et proposera des améliorations; c'est à qui fera son plan et dira son avis. Le tournoi s'annonce au son belliqueux des saxhorns, et maints champions d'accourir dans la lice; l'un armé de sa plume et de pied en cap ferré de solides arguments; l'autre brandissant son instrument et défiant chacun en combat singulier. Mais comme tout cela au fond n'est qu'une *petite guerre*, et non une guerre sérieuse, nous ne les suivrons pas sur le terrain de leur polémique. Il serait d'ailleurs trop long et trop fastidieux d'enregistrer ici toutes les choses bonnes et mauvaises auxquelles on a donné cours dans ces derniers temps sur la musique militaire. A la vérité, il y en a dans le nombre qui semblent être l'expression de l'opinion générale et le produit d'une sincère unanimité; celles-là méritent évidemment d'être prises en sérieuse considération. Mais il y en a beaucoup d'autres qui sont le résultat d'une opinion individuelle presque toujours trop absolue et trop exclusive; et celles-ci au contraire ne sauraient être accueillies qu'avec une extrême réserve. Enfin, il en est encore qu'on devrait entièrement passer sous silence, tant elles sont ridicules et erronées, s'il n'importait de mettre en garde le lecteur contre tout ce qui tend à l'égarer et à lui donner des idées fausses sur bien des points.

On aura, par l'aperçu qui va suivre, quelques exemples de cette variété de vues et de sentiments qu'ont donné lieu d'observer dans leurs écrits la plupart de ceux qui, tout récemment, ont traité du meilleur système à employer pour la formation des musiques.

L'un des plus empressés à signaler les défauts de la musique militaire en Allemagne, et surtout en Prusse, a été M. Wieprecht, dont nous avons déjà parlé. Son titre de directeur de la musique des gardes de S. M. Guillaume IV l'obligeait en quelque sorte à prendre l'initiative. Dans une suite d'articles publiés d'abord par un journal militaire, *L'Ami de Mars*, et reproduits ensuite par une intéressante feuille musicale de Berlin (1),

(1) Cette feuille, rédigée par C. Gaillard, paraît à Berlin sous le titre de : *Berliner musi-*

cet artiste distingué recherche les causes de l'imperfection inhérente à l'ancien système d'organisation, et, comme tous les écrivains en général qui ont, avant lui ou en même temps que lui, abordé ce sujet, il reconnaît qu'elles résident principalement dans la faiblesse du registre intermédiaire, comparativement au registre grave et au registre aigu. Ainsi, par exemple, dans les corps de musique d'infanterie prussienne en marche, il rend témoignage qu'à une distance de vingt pas on n'entend déjà plus que les parties les plus aiguës, la basse-tuba, les instruments de percussion, et parfois quelques trompettes. Quant aux parties intermédiaires, s'il n'y a éclipse totale, du moins est-il impossible d'y rien percevoir de complet. « Notre musique actuelle, dit M. Wieprecht, est un *mixtum com-* « *positum*, un mélange de parties qui restent toujours isolées; réunissez « une musique de cavalerie avec une musique d'infanterie, les inégalités « disparaissent. Néanmoins, ajoute-t-il, dans mes grands concerts où sont « réunies deux musiques d'infanterie à trois musiques de cavalerie, les « parties aiguës me semblent toujours trop grêles. » Après avoir demandé quelques changements partiels qui, à son point de vue, sont des améliorations, M. Wieprecht propose la révision totale de l'ensemble, révision qui ne porte presque uniquement que sur l'arrangement systématique des différentes parties de la combinaison instrumentale, M. Wieprecht ayant déclaré qu'il n'entendait point changer les éléments de cette dernière, mais seulement indiquer les moyens d'en tirer un parti meilleur. Le système de M. le directeur de la musique des gardes du roi de Prusse, tel qu'il nous l'a fait connaître par sa huitième lettre sur la musique militaire, lettre qui a été publiée dans le journal de Berlin, le 28 juin 1845, et, il est juste de le dire, longtemps après l'apparition du mémoire si remarquable où M. Sax a le premier exposé en détail un projet de réorganisation générale dont l'idée lui appartient en propre, le système de M. Wieprecht, disons-nous, repose sur les bases suivantes : vingt et une parties principales, savoir, une flûte, une petite clarinette, une autre plus grave, une première grande clarinette, une deuxième grande clarinette, deux hautbois, deux bassons, un batyphon ou contre-basson, un petit cornet,

kalische Zeitung (unter Redaction von C. Gaillard herausgegeben von einem Vereine von Künstler und Kunstfreunden).

un cornet-alto, un cor-ténor, un cor-ténor (baryton), quatre trompettes, un trombone-ténor, un trombone-basse, un cor-basse (en *fa* bas, à trois pistons), une basse-tuba.

Ces vingt et une parties distinctes doivent être, d'après M. Wieprecht, renforcées et complétées, en proportion de la sonorité des instruments, comme suit :

REGISTRE AIGU ET LÉGER.

	Pour les musiques d'infanterie de la garde.	Pour les musiques d'infanterie de ligne.
Flûtes, grandes et petites, dans tous les tons	2	1
Clarinettes en *la* bémol ou *sol*	2	2
Clarinettes en *mi* bémol ou *ré*	2	2
Clarinettes en *si* bémol ou *la*	8	6
Hautbois en *mi* bémol ou *ré*	2	2
Bassons	2	2
Batyphons	2	2

REGISTRE DU MILIEU, MOINS LÉGER.

Cornets en *si* bémol ou *la*	2	1
Cornets en *mi* bémol ou *ré*	2	1
Cors-ténors en *si* bémol ou *la*	2	1
Cor-basse ténor (baryton) en *si* bémol ou *la*	1	1
Cors-basses en *fa* ou *mi*	2	1

REGISTRE LE PLUS GRAVE ET LE PLUS FORT.

Trompettes en *mi* bémol ou *ré*	4	4
Trombones-ténors en *si* bémol ou *la*	2	2
Trombones-basses en *fa* ou *mi*	2	2
Basse-tuba en *fa* ou *mi*	2	2
Triangle ou carillon	1	1
Cymbales	1 paire	1 paire.
Tambours militaires	2	1
Grosse caisse	1	1
Chapeau chinois	1	1
Chef de musique	1	1

Telle est la combinaison que M. Wieprecht appelle une pyramide acoustique. Nous y voyons figurer encore les hautbois, les bassons et les contre-bassons (batyphons et contre-bassons), bien que les Allemands se soient aperçus depuis longtemps que ces instruments, d'un si précieux usage pour produire certains effets dans un orchestre ordinaire, sont au moins inutiles, sinon déplacés, dans un orchestre de musique militaire, toutes les fois que le cadre du personnel ne permet point de les employer en proportion convenable. Au reste, il est bien rare qu'on en rencontre maintenant dans les corps de musique de l'Allemagne; et nous tenons de source certaine que les chefs de régiment même, qui, par esprit de routine, ou par tout autre motif, regrettent de n'en plus avoir, sont cependant d'avis qu'il est extrêmement difficile de former de bons exécutants sur ce genre d'instruments, et que, d'ailleurs, eût-on les meilleurs exécutants du monde, l'effet qu'ils produiraient n'en serait ni meilleur ni plus considérable, tant que le chiffre arrêté par les règlements ne permettra point de les admettre en nombre suffisant. M. Wieprecht n'est point un partisan *quand même* de la famille des hautbois et des bassons; loin de là, il déclare tout le premier que ces instruments sont peu propres à déployer de la vigueur en plein air, et, s'il les a conservés dans son modèle d'organisation, c'est qu'ils donnent, selon lui, une signification artistique plus élevée à la musique d'infanterie. Cette opinion, nous la partageons entièrement, et nous admettons que ces instruments, par les ressources qu'ils offrent au compositeur et la variété qu'ils répandent dans la sonorité des masses, ont une grande valeur artistique; mais nous voulons aussi qu'on soit en mesure d'en tirer bon parti, et qu'on règle le tout en conséquence; c'est-à-dire qu'on les renforce de telle sorte qu'ils puissent lutter avec avantage contre une immense majorité de timbres écrasants, et contre le fracas de la bande turque; car autrement ils resteront toujours dans les musiques militaires à l'état de mythe; de manière à motiver, par ce caractère mystérieux et sacré, la vénération toute particulière que certaines gens ont pour eux. Quoi qu'il en soit, pour le présent ou pour l'avenir, des tentatives de M. Wieprecht, et des résultats que sauront amener sans doute le zèle, l'expérience et l'habileté de cet artiste distingué, nous ne doutons pas que des modifications importantes ne soient bientôt apportées à la musique militaire des Prussiens. Sous un roi vraiment éclairé,

sincèrement ami des arts et de son peuple, tout ce qui peut contribuer à la gloire du pays devient l'objet de constantes et sérieuses préoccupations : aussi ne tarderons-nous pas à apprendre, nous en sommes convaincu, qu'après les épreuves destinées à expérimenter le système qui a obtenu tant de succès parmi nous, la Prusse, désireuse d'en faire sa conquête, l'aura généralement appliqué dans ses armées. C'est là un événement qui déjà est près de s'accomplir en Belgique. Au mois d'août 1846, on lisait, dans *l'Indépendant de Bruxelles*, qu'il était fortement question, dans cette ville, de la nouvelle réorganisation des musiques régimentaires de l'armée, et qu'une commission, composée du colonel Trumper, du major Gœthals et de l'intendant Servaes, venait d'être nommée à cet effet par le ministre de la guerre. Enfin, l'Angleterre, où l'art musical, encore de nos jours, occupe de nobles loisirs et trouve près du trône un soutien, l'Angleterre manifeste des dispositions analogues; elle parle de réformes, et reconnaît la nécessité d'imprimer à la musique des régiments plus de relief et d'éclat. Les écrivains qui encouragent ces tendances s'appuient des motifs qu'on a tant de fois allégués, en dénonçant les vices de l'ancien système. Dans leur critique de cet ensemble défectueux, ils accusent toujours les parties intermédiaires d'impuissance, les parties aiguës d'ambition, et les parties graves de tyrannie. Les premières en effet demeurent comme étouffées sous les autres, et celles-ci paraissent lutter entre elles à qui dominera le plus. Est-on forcé de se tenir à distance pendant ce conflit, l'oreille aux abois cherche vainement à sauver du carnage quelque petit lambeau de mélodie; les idées musicales ne parviennent jusqu'à elles que meurtries, défigurées, entièrement méconnaissables. Dans un article sur la musique militaire, article écrit du style le plus tranchant et le plus grossièrement bouffon qui se puisse imaginer, un auteur anglais, dont nous aurons bientôt à citer les opinions excentriques, rapporte que le colonel d'un régiment de sa nation, ayant, comme tant d'autres, observé que les dernières divisions n'entendent plus les sons sur lesquels elles doivent cadencer leur pas, avait pris le parti de placer la musique devant le drapeau, au centre de la colonne, afin que la troupe tout entière pût en goûter l'harmonie. Le même écrivain saisit avec plaisir l'occasion de présenter son petit plan d'organisation; mais comme ce dernier n'est autre chose que le système imaginé par M. Sax, avec addition de quelques propositions

secondaires inspirées évidemment par la lecture des articles qu'ont publiés, à l'occasion des travaux de la commission, plusieurs savants critiques de la presse parisienne, entre autres M. Hector Berlioz, nous ne nous y arrêterons que pour examiner les modifications auxquelles l'auteur croit devoir le soumettre, afin de mieux l'approprier aux usages anglais. C'est ici que l'écrivain recrute ses idées dans son propre fonds et se met en frais d'éloquence; nous allons voir à quelles innovations singulières ce désir d'être créateur et original le conduit. Il bannit d'abord à peu près tous les instruments de la bande turque; il ne veut plus surtout de la grosse caisse, qu'il déclare être beaucoup trop embarrassante. « Pendant la guerre « de la Péninsule, dit-il, les musiciens anglais s'étaient généralement avi- « sés de placer l'énorme caisse ventrue sur le dos d'un baudet : n'était-ce « pas là un ridicule emblème de cette guerre déplorable? Entêtement et « bruit!..... » Mais sait-on quel instrument est destiné, selon lui, à remplacer les instruments de percussion de la *famille parcheminée*, comme il l'appelle? Ce sont des espèces de gongs ou tams-tams convenablement modifiés, dont les Anglais emprunteraient l'usage aux Chinois, avec lesquels ils sont fréquemment en relation, et qui pourraient leur enseigner la formule nécessaire pour obtenir l'étonnante sonorité que possèdent ces instruments. Rien ne lui paraît plus avantageux que l'emploi de ces gongs. En effet, pour transporter la grosse caisse, il fallait un homme, tandis que pour chacun de ces tams-tams chinois, il n'en faudra plus guère que deux; ce qui présente assurément d'énormes avantages, sous le double rapport de la commodité et de l'économie. Nous nous demandons seulement quel effet produirait le bruit de ces énormes bassins métalliques sur les nerfs d'un écrivain assez délicat pour dire que les *cymbales massives ont une âpreté violente qui rappelle l'affreux résonnement d'une voiture chargée de lames de fer sur un pavé raboteux.* Au reste, ses antipathies ne se bornent point à ces seuls objets, et c'est principalement le fifre et le tambour qu'il a en horreur; il les appelle l'un et l'autre des instruments barbares, et en demande à cor et à cri la suppression. Il faut le voir épancher à ce sujet les flots d'ironie de sa bile railleuse. Il n'y a point d'épithètes satiriques qu'il n'accumule à plaisir sur ce mince tuyau de bois percé de trous, vulgairement appelé fifre, et dont il ne bourre à l'en faire crever, cette modeste caisse couverte d'une peau, laquelle porte communément le nom

de tambour. Il traite le premier d'instrument *torticolifique*, de *perce-oreille*, et, prodigue de ces plaisanteries vulgaires qui ne coûtent rien aux plumes peu jalouses de leur dignité, il va chercher dans les comparaisons les plus triviales, dans les lieux communs les plus bas, des arguments en faveur de son opinion. Mais c'est surtout contre l'emploi du tambour qu'il s'élève avec le plus d'acrimonie, et, cherchant à paraître malin et spirituel, « Les « philosophes, dit-il, en s'efforçant de distinguer l'homme des autres créa- « tures animées, l'ont défini un animal rieur, un animal cuisinier; pour- « quoi n'ont-ils pas ajouté un animal qui bat le tambour? La première « chose que fait un sauvage après avoir pourvu aux besoins de son esto- « mac, c'est de creuser un tronçon d'arbre, de le couvrir d'une peau d'a- « nimal et de frapper avec un bâton sur cette ingénieuse machine. Voilà « l'agréable passe-temps qui nous est arrivé, sans altération, à travers les « âges : seulement, à la place d'un tronc d'arbre, nous fabriquons un ba- « rillet et nous le recouvrons d'une peau d'âne. » Pour compléter tant de notions érudites, nous rappellerons à ce judicieux écrivain que les sauvages, *après avoir pourvu aux besoins de leur estomac*, vont aussi ramasser sur les bords de la mer la conque qui, toute naturelle et toute primitive qu'elle est, n'en passe pas moins pour être l'origine de la trompette; ce qui n'empêche pas ce dernier instrument d'être considéré comme l'un des plus nobles que l'on connaisse : à tel point même, qu'on prétend l'avoir vu figurer, à l'instar du cor ou cornet, sur les armes parlantes d'une noble famille d'Angleterre; antécédent dont nous nous targuerons, si, comme nous y engage ironiquement notre écrivain, nous venons jamais à mettre sur notre écusson national un tambour, et cela de manière à rappeler à tous ceux qui voudraient pouvoir l'oublier, *que si nous avons fait quelquefois du bruit*, suivant ce qu'on proclame, *ce n'a jamais été en vain*. « L'armée française, poursuit notre écrivain, est la seule, je le crois, au « moins (le doute est ici une salutaire précaution oratoire), qui se serve « du tambour pendant l'action du combat. Dans toutes les évolutions de « l'attaque et de la charge, le tambour marche toujours en tête, frappant « sur sa caisse comme s'il tenait déjà l'ennemi sous ses baguettes. » C'est qu'en effet, n'en déplaise à ce bienveillant historien, il l'y a tenu plus d'une fois, et c'est pour cela qu'il n'y a point lieu de s'étonner que nos simples tambours soient aimés et honorés dans le peuple et dans l'ar-

mée (1); car, en France, on aime et on honore tous ceux qui ont du courage; depuis le général jusqu'au sous-officier, depuis le sous-officier jusqu'au simple soldat, voire même jusqu'au tambour. Les tambours d'ailleurs, et rien ici ne prête au ridicule, plus exposés que tous les autres aux hasards de la guerre, ont quelque chose dans leur destinée qui intéresse vivement les gens non prévenus. Leur insouciance joyeuse devant un avenir souvent plein de périls, leur sang-froid et leur intrépidité au milieu des dangers les plus réels, le tour vif et original de leur esprit, tout cela compose un type en quelque sorte chevaleresque et surtout éminemment français. Mais c'est précisément parce qu'ils ont du courage que l'écrivain anglais se montre le plus porté à leur en vouloir, et l'on entrevoit déjà les causes secrètes de son antipathie pour l'instrument guerrier qu'ils ont entre les mains. Tout en le rapportant, il est donc conduit, par la nature de ses préventions, à révoquer en doute le fait qu'on va lire. En 1812, lors de la retraite de Russie, les Français, ayant laissé derrière eux une garnison à Dantzig, sous le commandement du général Rapp, ce général fit plusieurs sorties contre l'armée russe, qui bloquait la ville, et, dans une de ses dépêches, il porte cette attestation à la gloire de ses troupes : « Officiers et soldats, dit-il, tous se sont précipités sur les Russes avec « un entraînement et un courage sans exemple. Un tambour entre autres, « le brave Mattuzalik, a renversé un ennemi en le frappant avec ses ba- « guettes, et l'a forcé à se rendre. » L'écrivain anglais déclare qu'un pareil

(1) « Cette affection que les Français portent à l'instrument, dit l'écrivain anglais, s'é- « tend aussi sur le soldat qui en joue. Le tambour d'une compagnie est généralement consi- « déré comme un brave à *trois poils*, et ses exploits ne se bornent pas à frapper sur la peau « d'âne. » Vient, immédiatement après ces paroles railleuses, le récit du fait que l'on trouve rapporté ci-dessus. « Voilà, ajoute le même auteur, à propos de cette anecdote, un « fait qui frappera aussi d'étonnement les incrédules. J'avoue n'avoir jamais appris qu'aucun « virtuose en *papa-maman* ait abattu avec ses baguettes d'autres ennemis que des oiseaux « de basse-cour, emprisonnés ensuite dans l'intérieur de la caisse. Mais, d'après l'estime dont « les simples tambours sont honorés dans l'armée française, on peut concevoir l'admiration « respectueuse dont est entouré leur chef. Quant aux autres sergents qui ont droit au titre « de major, les soldats les désignent ordinairement par leur propre nom; mais le chef des « tambours est le seul qui soit toujours appelé emphatiquement *major*, etc. » Le reste continue sur ce ton.

trait de vaillance le frappe d'étonnement, et qu'il a beaucoup de peine à y croire. Cependant il dit lui-même à un autre endroit : « On cherche « à rendre une armée impuissante en lui coupant les vivres; moi je re- « commande, si jamais nous avons une nouvelle guerre avec les Fran- « çais, de crever autant que possible leur tambour. » La conséquence à tirer d'un pareil raisonnement, si toutefois il est sincère, nous semble devoir être diamétralement opposée à ce que l'auteur inférait tout à l'heure; car elle implique la nécessité de reconnaître la puissance des effets du tambour sur le champ de bataille, pour décider la victoire et provoquer les actes d'héroïsme. Afin de convaincre les esprits pessimistes que dans les rangs de l'armée il n'est point d'emploi médiocre, quand ceux qui l'exercent ont du cœur, nous rapporterons plusieurs traits de courage qui honorent la classe des musiciens et des tambours de régiment. Dans le même but, et pour montrer combien il est maladroit de traiter cette classe avec dédain, nous citerons quelques exemples d'hommes éminents de différentes nations qui se sont fait gloire d'en sortir, ou qui même l'ont affectionnée particulièrement; nous rappellerons, par exemple, que le général Sporck, qui commandait les troupes impériales en 1674, et qui, après avoir fait tous ses grades, obtint le titre de général, fut d'abord *valet de tambour;* que Ziska, dont nous avons déjà parlé, ne voulait pas qu'on honorât autrement ses dépouilles, qu'en faisant de sa peau un tambour; et qu'enfin le czar Pierre le Grand, pour commencer sa carrière de soldat et de héros, voulut être simple tambour dans la compagnie de ses gardes.

Quant aux traits de valeur, ainsi que l'attestent nos annales militaires, ils se multiplient à l'infini dans nos armées, et cela non-seulement parmi les hommes faits, mais encore parmi les plus jeunes soldats. Dans les guerres de la Révolution, un tambour, âgé de treize ans, a la main coupée d'un coup de sabre par l'ennemi, qui voulait fondre sur les Français par surprise; mais de l'autre, l'héroïque enfant continue de battre le rappel. A cette époque, la conduite du jeune et infortuné Barra lui fait obtenir les honneurs de l'apothéose. Lorsque le général Pichegru poursuivait l'armée anglaise, mise en déroute, trente hussards du 8e régiment firent mettre bas les armes à deux bataillons anglais; et un tambour, âgé de dix-huit ans, seul, amena dix prisonniers. On peut croire ces miracles

de la bravoure française, dit un historien, quand ils sont attestés quinze ans après l'événement (1). Lors du passage de la Prégel (1807), vis-à-vis de Wehlau, un tambour fut chargé par un Cosaque et se jeta ventre à terre. Le Cosaque prend sa lance pour en percer le tambour; mais celui-ci conserve toute sa présence d'esprit, tire à lui la lance, désarme le Cosaque et le poursuit. Après la bataille d'Aboukir, des tambours, qui s'étaient fait remarquer pendant l'action, reçurent, à titre de récompense, des baguettes garnies en argent. Au reste, il n'y a pas que les tambours qui se soient distingués de cette manière; beaucoup de musiciens de régiment ont également fourni des preuves de bravoure. Les trompettes, non moins exposés que les tambours, se sont particulièrement signalés; les fifres ont eu aussi leur période de gloire. On connaît cette anecdote de Frédéric, roi de Prusse, demandant à ses officiers qui, à leur gré, s'était montré le plus brave dans la journée : « C'est Votre Majesté, répondirent-« ils unanimement. — Vous vous trompez, répliqua Frédéric; c'est un « fifre auprès duquel j'ai bien passé vingt fois pendant le combat, et qui, « depuis la première charge jusqu'à la dernière, n'a cessé de souffler dans « son *turlututu.* » Aussi, comme le dit avec raison Zabro, dans ses *Études sur la guerre*, l'occasion manquerait-elle à ces soldats-musiciens d'acquérir de la gloire par quelque action éclatante, et n'auraient-ils que la fermeté nécessaire à un homme sans défense pour rester avec sa troupe dans une mêlée, que cette dernière qualité seule les rendrait encore dignes d'estime. Ceci nous conduirait naturellement à parler de la position qui doit être faite dans l'armée aux musiciens et aux instrumentistes chargés de transmettre les signaux, eu égard aux encouragements honorifiques et aux chances d'avancement qu'on pourrait leur accorder; mais, comme nous aurons à toucher cette question en rendant compte des travaux de la commission dont le rapport a motivé l'ordonnance ministérielle du 31 juillet 1845, nous renvoyons le lecteur au livre suivant pour les observations relatives à cet objet.

Maintenant que la tâche par nous entreprise, de faire l'historique de la musique militaire depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, et depuis

(1) *Le Cornélius Népos français, ou Histoire des généraux qui se sont illustrés dans la guerre de la Révolution.*

les temps modernes jusqu'à l'époque récente de l'apparition du nouveau système, est entièrement accomplie, nous allons passer immédiatement à cette phase intéressante qu'ont signalée les découvertes et les améliorations les plus utiles, et qui ouvre, sous de si heureux auspices, une ère brillante aux destinées de l'art en général, et en particulier à celles de la musique guerrière.

LIVRE DEUXIÈME.

RÉORGANISATION DES MUSIQUES RÉGIMENTAIRES. — RÉFORMES ACCOMPLIES. — PROPOSITIONS NOUVELLES.

I

De tous les genres de musique, il n'en est pas, surtout en France, qui, de nos jours, ait été généralement aussi mal partagé que la musique militaire. L'indifférence du public, ou, pour mieux dire, d'absurdes préventions, n'ont pas peu contribué à la maintenir dans cet état d'infériorité; mais il faut également convenir que, par le mauvais choix de ses éléments ou l'inhabileté de leur mise en œuvre, la musique militaire justifiait jusqu'à un certain point l'espèce d'ostracisme dont elle était l'objet. Aux yeux des gens du monde, elle passait pour n'avoir qu'une spécialité restreinte, peu digne d'éveiller l'attention, si ce n'est dans les circonstances où elle servait d'accompagnement à la pompe des solennités militaires; on aimait alors à l'entendre, parce qu'elle donnait à ces fêtes plus de mouvement et de gaieté; elle plaisait comme une superfluité agréable; mais qu'elle eût en pareil cas un but plus sérieux, une plus haute destination, c'est ce que la pénétration de quelques esprits philosophiques pouvait seule découvrir, et l'on sait que ces esprits d'élite ne composent pas, tant s'en faut, la majorité parmi la foule. Une fois l'occasion venue d'entendre de la musique militaire, — occasion qu'on ne recherchait pas d'ailleurs, — on se contentait de dire que cette musique était bonne ou

mauvaise, suivant les données reçues ou d'après le sentiment personnel, c'est-à-dire suivant qu'elle avait paru plus ou moins fausse, car elle l'était bien toujours un peu. Hors de là, on n'avait garde d'y songer, et la musique d'église, la musique de théâtre ou la musique de concert, exerçant en souveraines leur suprématie, continuaient de défrayer à elles seules les conversations des gens du monde. Pour le commun des artistes, la musique militaire occupait un rang bien plus secondaire encore; ils ne se faisaient point faute de la traiter avec ironie et dédain, et ce n'est pas sans une profonde expression de mépris, par exemple, que le plus médiocre exécutant d'un orchestre serait venu à parler d'un musicien de régiment.

Repoussée en quelque sorte ignominieusement dans les régions infimes du monde artistique, où l'ignorance accrédite tant de faux jugements, la musique militaire n'obtenait un meilleur accueil qu'auprès des musiciens instruits et des écrivains éclairés, faits pour en apprécier l'importance au point de vue moral. Cependant ces derniers ne laissaient pas de reconnaître que son infériorité, sous le rapport de l'art, n'était que trop réelle et ne justifiait que trop bien l'indifférence, voire même le mépris où elle était tombée en France. Ils s'attachaient donc à démontrer ce qui la rendait défectueuse à tant d'égards; ils signalaient et le mauvais choix des instruments à vent en usage, et les vices de leur fabrication, et enfin le système plus vicieux encore d'après lequel on combinait ces éléments disparates, si toutefois il convient d'employer le mot *combiner* en parlant d'une agglomération instrumentale qui était plutôt l'effet du hasard que le produit de la réflexion. Depuis 1830, plusieurs écrivains et théoriciens éminents, plusieurs artistes et littérateurs distingués se sont emparés à diverses reprises de cette question, sur laquelle il leur semblait que le pouvoir n'exerçait pas un contrôle assez actif ni assez rigoureux, et, après l'avoir traitée sous toutes ses faces avec un talent réel d'observation, ont conclu en réclamant une réforme aussi prompte que radicale. MM. Fétis, Castil-Blaze et Berlioz sont, à notre connaissance, ceux qui ont écrit sur ce sujet les articles les mieux raisonnés, les plus intéressants : aussi peuvent-ils se considérer à bon droit comme les principaux moteurs de l'utile réforme qui vient de s'accomplir. L'époque qu'ils avaient choisie pour faire entendre ces justes doléances en faveur de la musique mili-

taire ne devait point rester sourde à leurs vœux. Dès l'avénement au trône de la branche d'Orléans, vouée par sympathie au culte des arts, la musique militaire, après tant de vicissitudes, devint l'objet de plusieurs mesures aussi inespérées qu'efficaces. Déjà l'on s'apercevait qu'il y aurait beaucoup à changer et beaucoup à faire pour donner à la musique militaire toute la perfection désirable. D'un autre côté, on ne pouvait demeurer insensible aux sollicitations que les mille voix de la presse réitéraient chaque jour, et que l'autorité d'une judicieuse critique avait su parfaitement motiver. Il fallait donc se rendre, reconnaître la vérité et entrer dans la voie désignée par les manifestations de l'opinion générale. Pour commencer cette grande tâche, il fut procédé à la création d'un établissement modèle qui devait donner à l'armée des musiciens capables, sous la direction desquels on espérait voir les corps de musique s'améliorer insensiblement. Cet établissement reçut le nom de Gymnase musical. Une ordonnance en légalisa l'institution, et diverses décisions ministérielles en régularisèrent les bases. Comme on vient de le dire, cet établissement avait principalement pour but la formation de bons chefs de musique. En conséquence, les régiments étaient invités à y envoyer ceux de leurs musiciens élèves ou de leurs enfants de troupe qui manifestaient des dispositions pour l'exécution ou la composition instrumentale: puis, après un certain laps de temps, quand ils avaient acquis le degré d'aptitude nécessaire, ces élèves devaient être réintégrés dans le personnel des musiques de leurs corps respectifs; ou bien, si leur instruction avait été poussée assez loin pour cela, ce qui demandait environ deux années d'étude, ils passaient chefs de musique dès qu'une place de cette nature venait à être vacante dans un régiment. L'idée d'une pareille institution était excellente dans son principe. C'est à M. Meifred, dont le nom s'est plusieurs fois rencontré sous notre plume dans le cours de ce Manuel, que l'honneur doit en revenir. Lui-même la soumit à l'autorité administrative, qui, trop éclairée pour n'en point saisir tout l'avantage, l'adopta avec empressement. Cependant ce ne fut pas à l'auteur du projet qu'on s'adressa pour en effectuer la réalisation. Comme il arrive toujours dans ces sortes d'affaires, un autre recueillit le fruit de labeurs auxquels il n'avait point participé, et le titre de directeur du Gymnase musical militaire, que postulait M. Meifred, et qui semblait lui appartenir de droit.

échut à M. Berr, bon musicien d'ailleurs, et clarinettiste habile, mais peu fait, sous le rapport de la spécialité des connaissances, pour remplir de si hautes fonctions : aussi faut-il voir dans cette circonstance une des causes premières du peu de résultats obtenus jusqu'à ce jour par une institution qui, dans le commencement, avait donné de très-grandes espérances. Il est vrai qu'on ne peut rien arguer de là contre l'excellence de son principe; on ne peut qu'en retirer une preuve nouvelle de l'inconvénient d'un système qui tend chaque jour à fausser l'application de ce dernier, et qu'il importerait au plus haut point de réformer ou d'anéantir, ainsi que nous le démontrerons plus tard. Quoi qu'il en soit, la création du Gymnase musical témoignait d'un désir sincère de répondre au vœu des hommes compétents qui avaient élevé la voix en faveur de la musique militaire, et qui, s'attachant à faire ressortir l'importance d'un genre trop longtemps et trop universellement abandonné, étaient parvenus à démontrer la nécessité de le rétablir sur un pied digne de la France aussi bien que de l'art. Cependant il est bon de reconnaître qu'en cela même le pouvoir administratif subissait plutôt l'influence d'une volonté auguste, qu'il n'obéissait à sa propre impulsion. C'est qu'en effet la pensée magnanime qui préside à l'accomplissement des améliorations nécessaires au bien-être et à la prospérité d'un État, ne doit pas seulement aborder les questions de l'ordre le plus élevé; il faut aussi qu'elle embrasse jusqu'aux moindres détails, jusqu'aux objets de l'intérêt le plus minime en apparence, et cela afin qu'aucune pierre, si petite qu'elle soit, ne manque à l'édifice glorieux qu'elle tend à édifier dans l'ordre social, et qui, mieux qu'aucun autre monument fait seulement pour étonner le regard, continue de subsister à travers les âges, marquant ainsi la grandeur du règne dont il perpétue le souvenir. C'est pourquoi le prince instruit et éclairé que le vœu de la nation appela en 1830 à régner sur la France, ne regarda point comme un objet indigne des ses préoccupations la question de l'amélioration des musiques militaires. Mais quelles que soient les nobles et généreuses intentions d'un souverain, il pourrait arriver qu'elles restassent sans effet, si elles ne trouvaient d'intelligents dépositaires pour les faire fructifier dès que la circonstance s'y prête. Cette tâche, ils l'accomplissent parfois avec d'autant plus de zèle qu'elle les conduit souvent à la réalisation de leurs propres souhaits et

au triomphe d'une opinion qu'ils ont partagée avec le chef de l'État. Ces utiles auxiliaires, ces interprètes habiles de la pensée royale n'ont point fait défaut à Sa Majesté Louis-Philippe. Un homme devenu tout-puissant aujourd'hui, non pas seulement de cette toute-puissance que donnent la naissance, le rang, la fortune et les actes même d'une vie glorieuse, mais bien encore de celle qui s'acquiert par la noblesse du cœur, et par les qualités sympathiques d'un caractère franc et généreux ; un homme que sa réputation de bravoure, son dévouement au pays, sa sollicitude pour le bien-être de l'armée, font honorer de tous et rendent cher au soldat ; un homme enfin capable de comprendre et d'apprécier tous les genres de gloire, celle qui est la récompense du courage sur un champ de bataille, comme celle qui, dans la carrière des arts, est promise au talent, allait seconder avec l'ardeur d'une profonde conviction l'exécution des projets de réforme, dont l'utilité n'avait pas échappé à la sagacité et à la pénétration du gouvernement. Nous n'avons pas besoin de dire quel était ce défenseur zélé des intérêts de la musique militaire : car, en lisant ce qui précède, tout le monde aura déjà nommé le lieutenant général comte de Rumigny, aide de camp de Sa Majesté Louis-Philippe. Certes, ce ne peut être une digression inutile que de donner ici quelques détails biographiques sur cet officier général dont l'intervention a été si précieuse pour la réussite d'une entreprise que la routine et la malveillance ne cessaient d'entraver, bien qu'elle dût assurer la gloire de l'art musical et contribuer à celle du pays. Le lecteur, nous n'en doutons pas, après avoir apprécié les services que le général de Rumigny a rendus à sa patrie comme soldat, ne verra pas avec moins d'intérêt tout ce qu'il a su faire encore de grand et d'utile pour elle comme protecteur des arts. Ce double titre à la considération que possède cet homme éminent, mérite d'autant plus d'être remarqué, qu'il suppose un heureux accord entre des inclinations généralement regardées comme incompatibles. Le soldat, et tel il doit être, aime la guerre parce que la guerre lui promet un avenir glorieux. Or, la guerre mène à la destruction, à la ruine, au carnage ; l'artiste n'aime que la paix, parce que la paix seule est favorable aux arts, et qu'elle contribue ainsi à lui assurer des chances de plus à la célébrité. Appelés, chacun en sens contraire, à suivre des destinées diverses, il arrive qu'artistes et guerriers ne sympathisent pas toujours entre eux. Et cependant, pour peu qu'on veuille y ré-

fléchir, que de points d'analogie ne trouvera-t-on pas entre la carrière des uns et celle des autres ? N'ont-ils pas un but commun, celui de contribuer à la gloire du pays, tout en assurant leur propre gloire? et pour arriver à ce but tant désiré, noble but s'il en fût jamais, puisqu'il exclut les idées d'intérêt matériel qui avilissent les hommes, et n'admet qu'une jouissance morale qui tend à les ennoblir; pour arriver à ce but, disons-nous, n'ont-ils pas, des deux parts, de nombreux obstacles à vaincre, des dangers infinis à surmonter, de redoutables embûches à craindre? N'ont-ils pas enfin d'aussi fréquents combats à livrer, dans lesquels ils doivent apporter la même somme de courage? Si les uns versent leur sang dans la lutte, les autres y perdent leurs forces et s'y épuisent. Qu'insensiblement la vie s'échappe d'une blessure apparente ou d'une plaie cachée, la mort ne s'ensuit-elle pas moins? D'un autre côté, ne sait-on pas que les héros donnent aux artistes, pour faire éclore leurs chefs-d'œuvre, les plus poétiques sujets d'inspiration, et que les artistes, en revanche, éternisent la mémoire des héros? Non, aucun motif de répulsion ne devrait exister entre ces deux nobles professions d'artiste et de soldat, car elles sont faites l'une et l'autre pour honorer le pays et lui assurer l'estime des nations rivales.

Le général de Rumigny est né soldat; entré en 1805 à l'école militaire de Fontainebleau, il y passa une année, et en sortit avec le grade de sous-lieutenant, pour faire la campagne de Prusse. Après avoir servi sous les ordres du général Gudin, de 1806 à 1807, il conquit en 1809, au combat de Presbourg, les épaulettes de lieutenant, et, le mois suivant, à Wagram, où sa brillante conduite attira pour la première fois sur lui le regard de l'empereur, celles d'adjudant-major dans le 12ᵉ de ligne. A Smolensk, il reçut de la main de Napoléon la croix des braves sur le champ de bataille. Pendant la retraite de Russie, il devint aide de camp du maréchal Gérard. Nommé chef de bataillon le 4 janvier 1813, il se distingua dans la retraite de Pologne, et notamment au combat de Presbourg, où le général Gérard repoussa le corps de Woronzof, avec une poignée d'hommes échappés au désastre de cette mémorable retraite. Sa conduite à la bataille de Dresde lui valut le titre d'officier de la Légion d'honneur. Lors des campagnes de France, à Brienne, à Arcis-sur-Aube, aux combats de Nangis et de Montereau, on le vit se signaler encore, et, brave entre tous les braves, emporter à la pointe de son épée le grade de colonel, que demanda pour lui un

homme qui se connaissait en fait de valeur, le général Gérard. Le jeune officier n'avait alors que vingt-cinq ans.

Mis à la demi-solde en 1814, non comme colonel, mais comme chef de bataillon, le comte de Rumigny redevint colonel en 1814, suivit de nouveau Napoléon, et fit encore des prodiges de valeur à ses côtés dans les campagnes de Belgique, à la bataille de Ligny et à Waterloo. Lorsque les Prussiens furent refoulés dans Meudon avant la bataille de Paris, il soutint le combat jusqu'au dernier moment. C'est en voyant le colonel de Rumigny s'élancer à travers les balles ennemies avec l'intrépidité d'un héros, que le maréchal Ney s'écria : *Ce jeune colonel se croit donc immortel!* simple exclamation qui vaut à elle seule les plus longs panégyriques.

La seconde restauration fit redescendre le colonel de Rumigny au rang de chef de bataillon ; mais, en 1818, le duc d'Orléans répara les injustices dont celui-ci avait été l'objet, en prenant pour aide de camp cet officier si vieux par le courage, si jeune par les années, et en lui faisant accorder le grade de lieutenant-colonel.

M. de Rumigny était trop sincèrement attaché à son pays et à la famille d'Orléans pour ne pas accueillir avec joie la révolution de Juillet. Ce n'était pas toutefois qu'il comptât dès lors se vouer à un repos que la nature de ses fonctions auprès de la personne du roi semblait en quelque sorte autoriser. De 1830 à 1832, il entreprit au contraire de travailler à la pacification de la Vendée, et, bien que cette mission fût de nature à lui rendre hostile bien des gens peu disposés à accueillir les idées nouvelles, il sut, jusqu'au milieu d'eux, trouver des amis et faire apprécier la noblesse et la loyauté de son caractère.

En 1832, il alla commander une brigade au siége d'Anvers, et prit part à l'action qui s'était engagée à l'occasion du débarquement opéré au village de Doel, le 23 décembre de la même année. A son retour, il fut créé grand-officier de la Légion d'honneur. Le général de Rumigny doit aussi compter au nombre des braves qui ont marqué leur passage en Afrique par des actes de valeur. C'est la campagne de Médéah qui lui a fourni l'occasion de s'illustrer sur ce terrain, devenu le théâtre de tant d'exploits glorieux. Il commandait alors la deuxième division du corps expéditionnaire, et avait été spécialement chargé de protéger les mouvements de la première division, que commandait l'infortuné prince royal. Là encore.

il fit son devoir comme à Wagram, comme à Waterloo, et reçut deux balles, dont l'une lui traversa la cuisse droite. Mis par cette circonstance hors de combat, il se fit transporter jusqu'au sommet du col qu'on venait de remporter, et jouit d'une victoire à laquelle il avait si vaillamment concouru.

C'est par de pareils traits qu'on acquiert l'estime des troupes que l'on commande; aussi, le général était-il chéri dans l'armée d'Afrique; presque tous les soldats le considéraient comme un père. Mais le général est un homme trop éclairé pour ne point savoir qu'il y a autre chose à faire, pour ces derniers, que de les conduire à la victoire et d'aller avec eux au-devant du péril sur le champ de bataille, et qu'en toute circonstance il faut en outre songer à leur procurer un bien-être physique et moral qui les fortifie tout à la fois de corps et d'âme. On l'a donc vu s'appliquer aussi à résoudre des questions d'administration militaire. Parmi les écrits qu'il a consacrés à cette matière, et qui tous se distinguent par la sagesse des vues, la modération du langage, la lucidité du raisonnement et la mâle simplicité du style, il en est un surtout qui nous a paru offrir un degré particulier d'intérêt. C'est un projet de règlement sur la table des officiers de l'armée française, dont la teneur est beaucoup plus importante que le titre ne pourrait le faire supposer; en effet, l'auteur y aborde des questions morales qui ne se rapportent pas seulement à l'armée, mais qui intéressent encore la société tout entière. Ce que veut le général de Rumigny, ce qu'il souhaite ardemment, c'est que tous les officiers de nos armées soient dignes de représenter la nation française, non-seulement pour ce qui est de la valeur, mais encore pour ce qui regarde l'excellence des manières et les qualités du cœur et de l'esprit. Il croit fermement que l'idée de repas pris en commun, et réunissant soir et matin à la même table les officiers d'un régiment, serait le meilleur moyen d'arriver à ce but, parce que ces réunions, auxquelles présiderait un esprit d'ordre et de sagesse que les règlements sauraient faire respecter, auraient pour résultat de soumettre à l'influence des gens d'éducation tous ceux qui, moins heureusement doués sous ce rapport, ont besoin d'acquérir le ton de la bonne société dans laquelle leur grade et leur avancement futur les appellent à prendre place. Certes, ce n'est point là un avantage qui s'acquiert dans les cafés et les estaminets, où tout encourage, au contraire, les al-

lures sans façon et le laisser-aller des habitudes de caserne. La bonne tenue, les bonnes manières, sont une des conditions essentielles de la dignité du commandement; le général de Rumigny a donc parfaitement raison de les rendre obligatoires pour tous les officiers. Les moyens qu'il propose dans ce but, s'ils étaient adoptés, auraient sans nul doute des résultats efficaces, et les améliorations qui s'ensuivraient seraient de nature à inspirer aux étrangers une meilleure opinion de nos mœurs, en même temps qu'elles augmenteraient la considération dont jouissent à leurs yeux les membres de notre armée. Une pareille mesure aurait d'ailleurs un autre avantage, qui serait de fortifier l'esprit de corps, si prompt à s'affaiblir et si difficile à maintenir parmi les troupes en temps de paix. En lisant cette intéressante brochure du général de Rumigny, on reconnaît à chaque page l'accent de franchise et de bonté qui lui est propre. Pour en donner un exemple, il suffirait de citer le passage où il entreprend de motiver l'apparition de cet écrit et où il débute en ces termes : « Je dirai à mes camarades : Depuis quarante-deux ans je suis au « service; j'ai été sous-lieutenant, lieutenant, capitaine, officier supérieur « dans l'infanterie; j'ai vécu comme vous au camp, au bivouac, dans les « cantonnements, dans les garnisons; j'ai essayé de toutes les manières « de vivre; j'ai visité depuis la paix les armées étrangères; j'ai examiné « avec attention tout ce qui a été conçu et entrepris relativement au mode « de nourriture des officiers; j'ai établi enfin des comparaisons dont j'ai « pu tirer parti en faveur de la grande amélioration qui fait l'objet de cet « écrit; j'ai donc des titres à une confiance que, je l'espère, on ne me re- « fusera pas. »

Le général qui a recherché avec tant de sollicitude les moyens à mettre en œuvre pour la moralisation de l'armée, ne pouvait manquer de reconnaître que la musique en est un des plus puissants et des plus efficaces; il proclame également l'utilité de cet art dans ses différentes applications au service militaire, et, continuant l'œuvre du maréchal de Saxe, s'en fait le zélé défenseur dans toutes les circonstances où d'injustes préventions tendraient à en faire considérer l'emploi comme une inutilité, ou du moins comme une futilité sans but. Le général de Rumigny a embrassé cette cause avec d'autant plus d'ardeur qu'il est lui-même bon musicien, et qu'il peut la défendre avec tout l'avantage que donne une

parfaite connaissance de la matière. Doué d'une extrême finesse d'ouïe, et d'ailleurs exercé par des études spéciales, il sait discerner de la manière la plus prompte et la plus habile, et comme bien peu d'amateurs seraient en état de le faire, les choses bonnes des choses mauvaises, au point de vue artistique. Durant ses inspections, il avait été souvent frappé de la quantité d'instruments faux et défectueux qui se trouvaient dans les musiques régimentaires, et quant à la composition de ces musiques, il avait pu juger combien elle était dégénérée depuis l'Empire. Le général de Rumigny se prit à regretter que la France fût obligée de céder le pas, sous ce rapport, à la plupart des nations étrangères, et qu'un simple clairon allemand pût narguer les trompettes français, en ripostant, par des sons à peu près justes, à des sons totalement faux. D'un autre côté, il lui parut tout aussi déplorable que l'on payât fort cher des instruments vicieux, et rendus tels non-seulement par les conséquences mêmes de leur nature, mais encore par les imperfections qui proviennent de l'incurie d'une fabrication routinière. Dès lors il rechercha soigneusement s'il était possible de mettre un terme à cet état de choses, et s'occupa sans relâche de cet objet, pour lequel il avait vainement essayé de trouver une solution satisfaisante jusqu'au moment où l'arrivée en France d'un homme plein de talent, mécanicien et acousticien habile, vint ouvrir à la fabrication des instruments une voie nouvelle, et offrir, par les inventions et les perfectionnements les plus remarquables, un moyen de lever toutes les difficultés. M. Adolphe Sax, le jeune et célèbre facteur qui allait aider à opérer une révolution si complète dans la nature des éléments dont se composait l'ancien système de musique régimentaire, est né le 6 décembre 1814, à Dinant, en Belgique. La date de sa naissance prouve que nous pourrions le réclamer pour notre compatriote à meilleur titre peut-être que nous ne le faisions pour Grétry; car Grétry était réellement Belge; tandis que M. Sax, né à une époque où son pays faisait partie de notre territoire, a en quelque sorte droit à la qualification de Français. Mais que nous considérions M. Adolphe Sax comme un compatriote ou comme un étranger, peu importe, ce nous semble; le talent est cosmopolite; il doit retrouver partout une patrie, car l'univers lui appartient.

L'enfance du jeune Sax se passa dans l'atelier de son père, où, dès l'âge le plus tendre, il s'amusait à fabriquer, avec les outils qu'il trouvait sous

sa main, ses propres jouets, ainsi que de petits ouvrages qui témoignaient d'une habileté précoce dans l'art de tourner sur bois et sur métaux. Ses dispositions pour tout ce qui avait rapport à la mécanique et aux mathématiques en général étaient telles, qu'à onze ans il hasarda de donner un conseil sur les moyens de prévenir les éboulements; cet avis profita si bien à la personne qui l'avait recueilli, qu'elle eut de là occasion d'obtenir un brevet. M. Adolphe Sax fut initié de bonne heure à tout ce qui concerne la fabrication des instruments. Déjà habile ouvrier à un âge où d'autres commencent l'apprentissage, dit M. Fétis, il savait, à douze ans, tourner les pièces d'une clarinette, mouler les clefs, les fondre, les polir et les ajuster. Mais son éducation ne se bornait point à cette seule branche, et l'art musical devait trouver en lui, non-seulement un excellent facteur d'instruments, mais encore un exécutant distingué. M. Sax possédait déjà les éléments de la musique et du chant lorsqu'il devint élève du Conservatoire de Bruxelles, où il reçut des leçons de M. Lahou pour la flûte. Comme il se proposait d'apporter des perfectionnements à la clarinette, il comprit la nécessité de savoir jouer de cet instrument, pour être à même d'en améliorer avec plus de sûreté la construction. Après s'être livré pendant quelques années à cette étude, il y acquit un si haut degré de perfection, que le compositeur Küffner, ayant eu occasion de l'entendre lors d'un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1834, lui dédia un œuvre de duos pour deux clarinettes, en témoignage du plaisir que son talent de virtuose lui avait procuré. Cependant M. Sax s'occupait de la réalisation de ses projets; une foule d'idées nouvelles germaient dans le cerveau de l'inventeur. Il commença par fabriquer une clarinette de vingt-quatre clefs, qu'il présenta à l'exposition de l'industrie belge, et qui lui valut une mention honorable. Dans l'intervalle de 1835 à 1837, il obtint un brevet de dix années pour la construction d'une clarinette-basse. Cet instrument fut jugé du plus bel effet, et l'on raconte que notre illustre chef d'orchestre, M. Habeneck, l'ayant entendu un jour à son passage à Bruxelles, en fut tellement émerveillé, qu'à la suite de la comparaison qu'il ne pouvait manquer d'établir, il appela l'ancienne clarinette *une monstruosité.* Dans un concert où deux morceaux furent exécutés, l'un sur l'ancien instrument, et l'autre sur le nouveau, M. Sax, ayant remporté avec ce dernier un triomphe signalé sur son concurrent, fut immédiate-

ment choisi pour occuper l'emploi de clarinette-basse solo à l'Harmonie royale et à la Société philharmonique.

Lors de l'exposition française de 1839, les journaux parlèrent d'une prétendue nouvelle clarinette-basse, et M. Dacosta, clarinette solo de l'Académie royale de musique, annonça qu'il se disposait à voyager pour produire cet instrument dans les concerts. A cette nouvelle, M. Sax quitte Bruxelles, emportant son instrument, et arrive à Paris. Il se rend chez M. Dacosta, et n'est pas peu surpris de lui voir entre les mains l'ancienne clarinette fort peu améliorée. Alors il s'empresse de montrer la sienne à M. Dacosta, qui ne peut s'empêcher de l'admirer, et, pour mieux lui en faire connaître tous les avantages, il exécute à l'instant, devant cet artiste distingué, le solo du cinquième acte des *Huguenots*. M. Dacosta, voyant le jeune virtuose triompher des modulations les plus difficiles, en un mot de tous les obstacles qui auraient pu entraver l'exécution sur l'ancienne clarinette, sent son admiration s'accroître, et redouble d'éloges. Cependant M. Sax n'aurait pu dire alors, sans se tromper amèrement, ces mots si connus : *Veni, vidi, vici!* Il lui était réservé, au contraire, de passer par une série d'épreuves bien cruelles, qui devaient lui apprendre ce qu'il en coûte d'aspirer aux faveurs de la renommée. Il est vrai que ses lèvres avaient déjà trempé plus d'une fois à la coupe de fiel qu'à une certaine époque de sa vie tout artiste, sur son Golgotha de souffrances et de misères, voit approcher de lui sans pouvoir la repousser. Toutefois cet esprit inventif, en dépit des obstacles qui avaient essayé de comprimer ses premiers élans, avait courageusement suivi son essor, et n'avait point interrompu le cours de ses laborieuses méditations. Non content d'avoir perfectionné la clarinette soprano et la clarinette-basse, et d'avoir inventé la clarinette contre-basse, il établit, en 1840, un nouveau système de clarinette-soprano, en même temps qu'il créait toute une famille d'instruments de cuivre. Ces productions, dénotant un mérite supérieur, fixèrent les regards de plusieurs artistes compétents, qui en portèrent le jugement le plus favorable. M. Fétis, qui les avait vues pour ainsi dire éclore sous ses yeux, en fit les plus grands éloges. Dans un long et important article, spécialement consacré à l'examen de la clarinette-basse de M. Adolphe Sax, et qui parut, en 1841, dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, le savant directeur du Conservatoire royal de Bruxelles déclare que cette

clarinette peut devenir un instrument d'une grande ressource dans l'orchestre, parce qu'elle *ne laisse rien à désirer, soit sous le rapport de la justesse, soit sous celui de la beauté, soit enfin sous celui de l'égalité.* Le même auteur avait précédemment fait observer que M. Sax, lorsqu'il s'était proposé de porter à la perfection le système complet de la clarinette, par sa position, son talent comme exécutant et ses connaissances dans la facture, pouvait mieux qu'un autre atteindre ce but; quant à la réalité et à l'authenticité du perfectionnement, M. Fétis l'a proclamé hautement dans un autre endroit, en disant que la *clarinette-basse* de M. Sax ne *conserve que le nom de celles qu'on avait faites précédemment.* L'opinion d'un homme aussi savant que M. Fétis aurait dû paralyser les basses menées de l'intrigue; mais l'envie, qui va chercher sa proie parmi les artistes de talent et d'avenir, avait déjà tendu ses piéges sur la route que devait suivre M. Adolphe Sax. Les instruments de ce facteur, dont les gens désintéressés s'accordaient à vanter le mérite, ne furent admis qu'avec beaucoup de mauvaise grâce à l'exposition industrielle qui eut lieu en 1841. Il n'est point de lâchetés puériles devant lesquelles on ait reculé pour empêcher M. Sax d'exposer les produits de sa fabrication; ainsi, par exemple, au lieu de mettre ceux-ci en vue, on eut soin de les enfouir dans un coin obscur et reculé, et l'on assure même qu'un instrument enveloppé d'une toile qu'Ad. Sax avait voulu présenter ou du moins faire entendre au jury d'admission, fut envoyé au loin d'un violent coup de pied que lui porta, dans un moment où l'inventeur Ad. Sax s'était absenté, une personne restée inconnue (1). L'instrument sur lequel s'était accompli cet acte de lâche animosité n'était autre pourtant que celui dont Rossini fit quelque temps après l'éloge, en s'écriant *qu'il n'avait jamais rien vu d'aussi beau* (2). Mais si le saxophone (car c'est de ce magnifique ins-

(1) Nonobstant les efforts de l'intrigue et les cabales des envieux, M. Sax obtint un beau succès à cette exposition, où neuf de ses instruments avaient été admis. La section d'examen le reconnut digne de la première médaille d'or, comme inventeur, et demanda, en conséquence, que cette médaille lui fût décernée. Mais le jury central, le trouvant trop jeune pour la médaille d'or, ne lui accorda que la première médaille de vermeil. M. Sax, poussé par le sentiment de sa dignité, la refusa, déclarant que, s'il était trop jeune pour la médaille d'or, il était assurément trop vieux pour celle-là.

(2) Rossini a été l'un des premiers à adopter les instruments d'Ad. Sax. C'est lui qui les a introduits dans le conservatoire de Bologne.

trument qu'il s'agit) fut accueilli, à son entrée dans le monde artistique, à peu près de la même manière que le fut dans l'Olympe le dieu qui forge le fer et coule le bronze, le succès qu'il a depuis obtenu, l'admiration qu'il a excitée et qu'il excite encore chaque jour, tout cela doit être envisagé comme une réparation éclatante, et que l'avenir rendra encore plus complète. C'est qu'en effet le saxophone est bien l'une des plus belles inventions d'Adolphe Sax, et l'une des plus précieuses acquisitions de l'instrumentation moderne. Cette invention, qui suffirait à elle seule pour éterniser la mémoire d'un artiste, s'est produite dans des circonstances assez remarquables. Un jour que M. Adolphe Sax parcourait ses ateliers déserts, il se prit à considérer des morceaux de bois et des feuilles de cuivre comme s'ils se fussent présentés pour la première fois à ses regards. Perdu dans ses réflexions, il laissait la puissance du raisonnement conduire sa pensée à la découverte d'une solution importante. Il savait qu'un facteur habile peut prévoir certains effets, et venir à bout de vaincre, dans l'intérêt de l'exécutant, des difficultés, des résistances que la défectuosité des instruments oppose au talent de l'artiste; il savait que le bois donne un son plus beau, mais plus mou que celui du cuivre, et ce dernier métal un son plus vigoureux, mais plus criard que celui du bois. Il savait qu'en raison de ces propriétés si différentes du timbre, les instruments en bois, dans les orchestres, et principalement dans les orchestres militaires, sont sans force pour lutter contre le chœur des instruments de cuivre, et que dans les orchestres de symphonie les instruments à cordes ne résistent pas mieux aux instruments à vent; dont la sonorité forme le plus souvent une disparate avec la leur. Il sentait donc qu'il y avait là quelque progrès à réaliser. Déjà, en ce qui concerne le bois, les perfectionnements apportés aux clarinettes-sopranos et basses avaient parfaitement rempli ses vues; mais pour ce qui est du cuivre, le problème n'était-il pas impossible à résoudre? Pouvait-on créer quelque chose de mieux que ce qui avait été fait jusque-là? Adolphe Sax resta quelque temps à réfléchir et à méditer; puis, par une inspiration soudaine, se mit courageusement à l'œuvre. Le premier essai manqua, et le second, tenté à un ou deux jours d'intervalle, fut tout aussi infructueux. Sax ne se découragea cependant pas, et procéda à une troisième épreuve. Cette fois, il eut le bonheur de réussir. Le résultat qu'il obtint surpassa même ses pré-

visions. Il venait de créer un instrument possédant un son tout nouveau, et tel, que jamais oreille humaine n'en a entendu d'aussi puissant, d'aussi ample, d'aussi expressif et d'aussi beau. Cet instrument, par le genre de sonorité qui lui est propre, allait offrir le meilleur concordant qu'on pût imaginer entre les voix trop éclatantes de l'orchestre et les voix trop frêles ou d'une qualité de timbre par trop disparate. Réunissant la force et la douceur, il ne peut être écrasé par les unes et ne saurait écraser les autres. C'est, en un mot, un instrument parfait. Le premier saxophone créé appartenait au registre grave; nous l'avons le premier employé à l'orchestre, dans la partition de notre grand opéra biblique, *Le dernier roi de Juda*, exécuté au Conservatoire le 1er décembre 1844; mais l'inventeur, fidèle à son principe, qui lui a toujours conseillé l'adoption de familles entières pour chaque genre, principe des plus rationnels, puisqu'il donne le moyen d'équilibrer les forces sonores et d'établir entre elles une gradation conforme aux lois de l'homogénéité; l'inventeur, disons-nous, se proposait de fabriquer des saxophones dans les principaux diapasons correspondant à ceux des voix; à la vérité, ce projet ne put recevoir son entière réalisation qu'après l'arrivée d'Adolphe Sax à Paris. Les dégoûts qu'inspirait depuis longtemps à ce dernier la conduite peu équitable et peu généreuse de ses compatriotes envers lui, l'avaient engagé à tourner ses regards vers la France, où il espérait trouver plus de sympathie. Ce qui l'affermit encore dans ce projet, ce furent les encouragements flatteurs et les exhortations bienveillantes que lui adressèrent, pour le déterminer à prendre une résolution dans ce sens, plusieurs personnes notables dont il avait éveillé l'intérêt, et principalement M. le lieutenant général de Rumigny. Pendant l'été de 1842, le général s'étant trouvé à Bruxelles, et y ayant entendu parler avec de grands éloges des inventions du jeune facteur, voulut juger par lui-même jusqu'à quel point ces éloges étaient fondés. C'est alors qu'il eut occasion d'entendre le saxophone, que M. Adolphe Sax venait d'inventer : cet instrument lè frappa par l'heureuse combinaison de l'anche adaptée aux instruments de cuivre, et par une puissance de vibrations qui s'alliait à une extrême douceur de timbre. M. Adolphe Sax, ayant développé devant lui, avec une rare sagacité, plusieurs idées nouvelles sur les vices de confection d'un grand nombre d'instruments en cuivre et en bois, le général en conçut une si haute opinion de sa capacité, qu'il l'engagea à venir

à Paris, où ses talents trouveraient naturellement un emploi utile, surtout pour l'armée, dont les instruments offraient de si nombreux défauts, tant pour la justesse que pour la sonorité. Cet espoir fit donc quitter au jeune Sax sa terre natale; il dit adieu à la maison paternelle, qui ne lui avait pas même servi de refuge contre les persécutions dont l'accablait une rivalité inquiète et jalouse; et n'emportant avec lui qu'une grande confiance dans sa destinée et les productions de son talent, il se rendit dans la capitale. Les premiers temps de son séjour à Paris s'annoncèrent sous les plus heureux auspices. C'était à qui lui ferait bon accueil et prônerait ses inventions; de tous côtés il n'était bruit que de ses instruments, et chacun venait lui faire des offres de service. Au Conservatoire, on le reçut avec enthousiasme; partout il voyait des gens qui lui tendaient les bras et l'appelaient à eux. Un moment abusé, il crut fermement que c'étaient là autant d'amis..... Une pareille confiance est si douce au cœur de l'artiste! Un seul événement réussit à changer complétement la face des choses. De toutes les propositions qu'on s'était empressé de faire dès les premiers jours au jeune facteur, le plus grand nombre, il faut bien le dire, avaient trait à la question industrielle. Certains individus, prévoyant de quel immense avantage serait pour eux l'acquisition d'un homme comme M. Adolphe Sax, destiné par ses lumières à jeter tant d'éclat sur leur industrie, cherchèrent à se l'attacher pour tirer parti de ses labeurs, ne se faisant point faute d'ailleurs de jouer la bonne foi, en lui promettant une grosse part dans les bénéfices. Ces demandes insidieuses cachaient des intentions perfides; on se proposait d'intéresser pécuniairement M. Adolphe Sax, afin de pouvoir impunément le dépouiller de tous ses titres à la gloire d'inventeur; on voulait, en un mot, s'approprier le mérite de ses découvertes passées et futures, en l'enchaînant à tout jamais dans la position subalterne que la soif du lucre lui aurait fait accepter. Les auteurs de ce projet ne connaissaient point M. Ad. Sax; ils ne savaient pas qu'un véritable artiste songe à la gloire avant de consulter l'intérêt; aussi se virent-ils complétement déçus dans leur attente. M. Ad. Sax repoussa toutes les propositions de cette nature qui lui furent adressées. Dès lors les rancunes eurent beau jeu : de brusques et rapides défections s'ensuivirent, et l'on n'eut même pas la pudeur de l'hypocrisie. Chaque jour M. Ad. Sax vit s'éclaircir le cercle compacte d'amis et d'empressés qui naguère l'en-

touraient. Ceux qui restaient auprès de lui alors, il put les compter. Mais cela n'était rien encore, comparativement à ce qui l'attendait le jour où il prit la résolution de fonder un établissement industriel, une fabrique d'instruments de musique. A dater de ce jour, l'isolement et l'oubli dans lequel tant de gens paraissaient l'avoir laissé cessèrent tout à coup. On revint vers lui, mais avec quelle différence de procédés; avec tout ce que les idées de rivalité industrielle peuvent inspirer de haine, de colère et d'acharnement! Par bonheur, M. Ad. Sax avait conservé les soutiens les plus honorables et les plus dévoués. Ceux-ci lui étaient restés fidèles, parce qu'ils n'avaient aucun motif pour renier leur conviction, qui les portait à reconnaître la supériorité des instruments d'Adolphe Sax sur tous ceux dont ils avaient eu connaissance jusque-là. Des artistes éminents, amis sincères du progrès; des écrivains distingués, juges aussi consciencieux qu'éclairés : tels sont les hommes qui, dès l'origine, ont prêté leur appui à M. Adolphe Sax, et qui, par la suite, ne lui ont pas fait défaut. M. Halévy, l'illustre auteur de la *Juive*, dans une lettre adressée au célèbre facteur le 14 août 1842, l'exhortait en ces termes au courage et à la persévérance : « J'espère, lui disait-il, que vous atteindrez le but que vous vous « êtes proposé, et que par vos efforts, dignes de tout l'intérêt des compo- « siteurs, vous agrandirez le nombre et la puissance des effets d'or- « chestre, grâce à vos nouvelles et excellentes combinaisons de sonorité. « Nous avons déjà eu l'occasion de les approuver au Conservatoire. Ce « n'étaient cependant encore que des essais, et je ne doute pas que vos « travaux et vos recherches n'augmentent encore l'espoir des amis de l'art, « et ne répondent à votre attente. » Au mois de juin de la même année (1842), M. Berlioz, le spirituel critique des *Débats*, insistait fortement, de son côté, dans un article spécial, sur le mérite d'Adolphe Sax et de ses inventions : « M. Adolphe Sax, de Bruxelles, disait-il, aura sans doute « puissamment contribué à la révolution qui se prépare dans la fabrica- « tion des instruments à vent. C'est un homme d'un esprit pénétrant, lu- « cide, obstiné, d'une persévérance à toute épreuve, d'une grande adresse, « toujours prêt à remplacer, dans leur spécialité, les ouvriers incapables « de comprendre et de réaliser ses plans; à la fois calculateur, acousti- « cien, et au besoin fondeur, tourneur et ciseleur, il sait penser et agir, « il invente et il exécute. » L'opinion de M. Halévy, que nous venons de

citer, était celle des compositeurs les plus renommés, et le jugement émis par M. Berlioz, celui de la majeure partie des organes de la presse. Où se trouvaient donc, demandera-t-on, les ennemis de M. Sax? Dans les régions obscures de la médiocrité, loin du centre brillant du monde artistique, parmi des musiciens sans nom et sans talent, parmi des industriels peu connus et peu habiles. Unissant leurs efforts et leurs mauvaises passions pour enrôler dans leur coterie des gens doués d'une certaine influence, ils s'adressaient surtout aux artistes que la paresse ou la routine rend naturellement ennemis des innovations, parce qu'en général les innovations obligent à des études nouvelles; ou bien à ceux qui, à titre d'exécutants consommés, sont d'autant moins portés à reconnaître l'utilité de certaines améliorations, qu'ils trouvent moyen d'y suppléer, à l'aide des ressources d'un talent supérieur; tandis qu'en acceptant ces améliorations, ils n'ont plus lieu de rencontrer les difficultés que leur suggérait la construction vicieuse de l'instrument, difficultés qu'ils étaient parvenus à vaincre à la suite d'un long exercice, et dont ils se faisaient par conséquent une gloire de triompher. Ceci nous explique pourquoi les ennemis d'Ad. Sax ont principalement trouvé accès auprès d'artistes âgés, au talent fait et déjà un peu mûr; comme aussi auprès d'autres artistes engagés, par des relations d'intérêt, à partager les rancunes d'une industrie rivale. Cette ligue comprenait, en outre, tous les esprits insouciants ou pusillanimes qui ne peuvent ou n'osent avoir une opinion, soit qu'ils aient depuis longtemps contracté l'habitude d'adopter aveuglément celle des autres, soit qu'ils appréhendent de se faire des ennemis ou de perdre les avantages que donne une position acquise.

La brillante réputation qu'avait déjà su conquérir M. Sax, en remportant les suffrages de juges éclairés, puis encore l'industrie honorable qu'il était parvenu lui-même à se créer, comme chef d'une fabrique d'instruments, devinrent l'une et l'autre le point de mire des lâches et obscures menées de ses envieux, qui se flattaient de pouvoir ternir la première, et anéantir la seconde; bientôt les effets de cette basse jalousie se firent ressentir. Donizetti, l'infortuné compositeur si cruellement frappé aujourd'hui, écrivait à cette époque pour notre première scène lyrique la partition de *Dom Sébastien.* Ayant reconnu, comme tous ses illustres collègues, les qualités précieuses des nouveaux instruments d'Ad. Sax, il voulait

être l'un des premiers à en tirer parti, et avait, en conséquence, résolu de les introduire à l'Opéra, pour l'exécution de son nouvel ouvrage. Mais ce projet devait rencontrer l'opposition la plus vive, non point auprès du directeur ni du chef d'orchestre, mais dans l'orchestre même, auprès de quelques musiciens qui se trouvaient en faire partie. Malgré le respect dû à la volonté d'un compositeur, et d'un compositeur surtout qui porte un nom aussi célèbre que celui de Donizetti, une véritable coalition se forma, dans le but d'empêcher l'introduction des nouveaux instruments. Toutes les mauvaises raisons dont on ne se fait pas faute en pareil cas, et qui sont plus faciles à trouver qu'à justifier, servirent à couvrir d'un voile honnête les honteux motifs de cette conspiration. Sous prétexte d'impossibilité matérielle, on refusa d'exécuter les passages écrits pour les instruments de M. Adolphe Sax, et, à force de tracasseries, on parvint à faire prendre au maëstro la résolution de les supprimer. Toutefois cet événement dépassa le cercle étroit où l'on avait espéré le tenir caché. Il éclata au grand jour, et la presse lui donna un retentissement qui ne contribua pas peu à intéresser le public aux destinées de l'habile facteur, rendues plus poétiques dès ce jour à ses yeux par les violences et l'acharnement d'une persécution injuste (1).

Il n'est pas douteux que la plupart des artistes de l'Académie royale de

(1) Voici, pour résumer le jugement de la presse sur cet objet, comment s'exprimait le journal *Le Commerce*, relativement à l'échec qu'on avait voulu faire éprouver aux instruments de M. Ad. Sax : « Donizetti, est-il dit dans ce journal, avait voulu introduire ces nou-« veaux instruments dans la partition de *Dom Sébastien;* mais une ligue industrielle, formée « par un grand nombre d'artistes de l'Opéra, qui joignent à la qualité d'exécutants la pro-« fession de facteurs, a forcé le maître à renoncer à cette introduction. Donizetti, Habe-« neck et M. Pillet ont dû passer sous les fourches caudines de cette coalition d'artistes ou-« vriers en instruments à vent. Mais la persécution dont M. Sax, homme d'un véritable génie, « est l'objet, ne fera que hâter son triomphe, et les artistes qui se sont prêtés à cette indigne « manœuvre seront nominativement converts de confusion et de honte pour y avoir pris « part. »

Antérieurement à la représentation de *Dom Sébastien*, Ad. Sax avait déjà éprouvé, dans ses relations avec certains artistes de l'Opéra, quelques tracasseries qui pouvaient, jusqu'à un certain point, lui faire pressentir ce qu'on lui réservait. Cette circonstance donna même lieu à une polémique assez vive, dans laquelle Ad. Sax joua dignement et loyalement son rôle.

musique, qui, dans cette circonstance, se montrèrent hostiles au progrès, et repoussèrent M. Adolphe Sax, s'étaient laissé égarer à leur insu, et que, loin de tremper au fond dans cette querelle, ils n'avaient consenti à en devenir les champions que poussés en quelque sorte par un sentiment de confraternité toujours louable lorsqu'il n'entraîne pas à des injustices. Mais à leur tête, — c'est là un fait que personne n'ignore, — figuraient des musiciens qui, après avoir accueilli le jeune facteur avec des démonstrations bienveillantes et amicales, s'étaient trouvés tout à coup, on n'ose dire ni comment ni pourquoi, au nombre de ses détracteurs les plus acharnés. Ces musiciens, usant de l'influence que donnent des relations qui datent de loin et l'exercice de fonctions importantes dans des établissements royaux, avaient trouvé moyen de se former un entourage complétement dévoué à leurs idées, et habitué à considérer leurs moindres avis comme des jugements sans appel. Admis à faire partie des comités d'examen, ils y jouaient le rôle d'oracles, condamnant et anathématisant toutes les innovations, et de la sorte réussissaient souvent à entraîner leurs collègues à partager les opinions les plus erronées, les plus rétrogrades, les plus systématiquement opiniâtres. Adolphe Sax n'est point le seul dont les inventions aient été mises à l'index par ces fougueux partisans des doctrines stationnaires; et en demandant compte de l'injustice commise à son égard, cet habile facteur pourrait se prévaloir de l'accueil fait jadis à plusieurs inventeurs célèbres, ses devanciers, et notamment à Ivan Müller et à Théobald Boehm. M. Fétis nous apprend, en effet, que le jury institué pour faire l'examen de la clarinette perfectionnée par Ivan Müller, repoussa cet instrument; et il ajoute, à propos des conclusions défavorables du jugement qu'on en porta, « *qu'après tous ces beaux raisonnements, qui n'étaient dictés que par la paresse et le préjugé, il a fallu adopter cette même clarinette qu'on dédaignait parce qu'il fallait l'étudier.* » Ces prétendues difficultés qu'on lui opposait, dit encore autre part le même auteur, n'étaient autre chose que l'inexpérience de ceux qui s'y essayaient. Avec le temps on s'est familiarisé avec le nouveau mécanisme, cause innocente de tant d'effroi, et « *l'on a rougi des jugements précipités qu'on avait portés. Cette marche est ordinaire parmi nous;* » tellement ordinaire, que la flûte de Boehm, dont le succès s'est établi et maintenu en France, rencontra absolument les mêmes obstacles. Un des membres les plus influents du

comité chargé d'examiner cet instrument, déclara qu'il était persuadé que, malgré le soutien de quelque flûtiste, ce dernier ne pouvait résister longtemps à la juste appréciation des hommes de bonne foi. Un relevé fait par lui établissait qu'à Paris, sur quarante flûtistes tant professeurs qu'élèves, il n'y avait alors que trois professeurs et six élèves qui se servissent de la flûte de Boehm; maintenant c'est à l'ancienne flûte que conviendrait ce relevé. La flûte Boehm est aujourd'hui d'un usage général, et le même système de perfectionnement a été appliqué à tous les instruments à vent en bois. Une chose digne de remarque, c'est que, de temps immémorial, les critiques relatives aux inventions ou aux perfectionnements ont invariablement roulé sur le même thème; elles consistent en allégations vagues contre une prétendue complication de mécanisme, occasionnant une plus grande difficulté de doigté, ou bien contre une certaine modification du son, lequel aurait pour effet de dénaturer le caractère propre à l'instrument. Toutefois, ces critiques ne réussirent point à empêcher l'adoption des instruments perfectionnés par Müller et Boehm. C'est la meilleure preuve qu'elles n'étaient point fondées. Il est heureux pour l'art que l'opinion générale vienne si souvent infirmer le jugement que dictent des préventions particulières, et qui le priverait si souvent des moyens d'agrandir son domaine. Par malheur, de tels exemples ne profitent pas toujours. Au lieu d'en tirer une meilleure règle de conduite pour l'avenir, on persiste dans le même système de *statu quo*, et l'on s'expose à recevoir l'affront de nouveaux démentis plus éclatants peut-être encore que les premiers. Adolphe Sax a eu la gloire de provoquer tout récemment une nouvelle application de ce système; et c'est à lui qu'il appartient de faire rougir plus d'une fois encore ceux qui s'obstinent à le mettre en pratique avec un si ridicule aveuglement. Depuis Timothée, à qui l'on reprochait d'avoir voulu corrompre les mœurs en essayant de perfectionner la lyre, combien d'artistes novateurs n'ont pas été en butte à des accusations, sinon tout à fait aussi graves, du moins tout aussi absurdes! Il y a, dans certains aréopages, des individus qui ne veulent entendre parler d'aucune innovation; ils appellent cela rester fidèles aux saines traditions de l'art. Mais que sont pour eux, la plupart du temps, ces dernières? Rien autre chose que des habitudes contractées de longue date. En tout cas, l'amour des traditions serait funeste s'il engendrait l'esprit

de routine. Pour ceux même qui nient le progrès et qui nous croient destinés à parcourir toujours le même cercle, la loi du mouvement existe encore. Essayer de s'y soustraire, vouloir rester immobile au même point, ce n'est point vivre de la vie de l'intelligence, c'est végéter, ou mieux encore c'est passer à l'état inerte de fossile. Toutefois, la force d'impulsion finit par triompher de cette résistance passive, et la pensée humaine, délivrée de toute entrave, suit de nouveau la route glorieuse qui lui est tracée. Le Conservatoire est une trop belle institution, il repose sur un principe trop élevé, pour descendre jamais à se faire le représentant des doctrines rétrogrades. Ce qu'il veut sincèrement, c'est la gloire de l'art, et, sous la direction d'un esprit aussi fin, aussi pénétrant et aussi éclairé que l'est celui de son chef actuel, M. Auber, il saura toujours poursuivre ce noble but en dépit des tentatives insensées qu'on fera pour l'entraîner dans une autre voie. Nous avons donc l'intime conviction que, dans son enceinte, comme partout ailleurs, M. Sax obtiendra justice et recevra l'accueil dû à son beau talent d'artiste exécutant et d'artiste inventeur. L'utilité de la clarinette-basse, que nos premiers compositeurs ont proclamée l'une des plus précieuses acquisitions faites par l'instrumentation moderne, va, sans nul doute, rendre indispensable la création d'une classe spéciale pour l'étude de cet instrument, et peut-être reconnaîtra-t-on que ce serait accomplir un acte de justice, et en même temps d'habileté, que de désigner M. Adolphe Sax, qui doit à la clarinette-basse sa réputation de virtuose, comme professeur chargé de diriger l'enseignement dans cette classe.

La curiosité qu'excitaient dans le public les diverses opinions répandues, d'un côté par les adversaires de M. Sax, de l'autre par ses partisans, amenait, aux séances que donnait chez lui ce jeune facteur pour faire entendre ses instruments, de nombreux auditeurs, bien décidés à ne se prononcer qu'après être devenus juges eux-mêmes. Ces épreuves furent on ne peut plus favorables à M. Adolphe Sax. Les indifférents ou les gens même les plus enclins à partager les préventions de ses ennemis sortaient de là ravis, enthousiasmés, tout disposés à combattre pour une cause qu'ils trouvaient juste et favorable aux intérêts de l'art. Les instruments en bois, de même que ceux en cuivre, inventés ou perfectionnés par cet artiste, leur paraissaient justifier à tous égards les éloges qu'en avaient faits des juges

impartiaux. Cependant la malveillance continuant de multiplier ses attaques, les défenseurs d'Adolphe Sax crurent avoir trouvé le moyen de la réduire à l'impuissance la plus absolue, en donnant une éclatante publicité aux témoignages d'approbation qu'avaient eu l'occasion d'émettre, sur les travaux de ce facteur célèbre, des hommes à qui leur talent, leur savoir ou leur expérience semblaient conférer le droit de prononcer en dernier ressort, dans une question de cette nature, et parmi lesquels on nous fit, à nous-même, l'honneur de nous compter (1). Des attestations si flatteuses

(1) Voici, dans l'ordre donné, les lettres qui ont été publiées en décembre 1843. Comme la nôtre en faisait partie, elle se trouvera également rapportée ci-après. Il est d'ailleurs nécessaire que le lecteur les ait toutes sous les yeux, afin de pouvoir mieux apprécier les événements dont nous ferons bientôt le récit, et auxquels nous-même avons pris part :

« A. Sax a fait faire de grands progrès, non-seulement à la fabrication des instruments à « vent, mais encore à l'art de l'instrumentation même, en perfectionnant les instruments « anciens et en en créant de nouveaux. Il est digne de la reconnaissance des compositeurs et « de tous les encouragements des protecteurs de la musique. C'est un artiste ingénieux, pa- « tient, persévérant et hardi, qui n'a besoin que d'un peu d'aide pour fournir une utile « et brillante carrière. » H. BERLIOZ.

« Paris, 30 octobre 1843.

« Je connais parfaitement les travaux de M. Sax et les nombreuses améliorations qu'il a « apportées à la construction des instruments à vent, et j'ai été à même aussi d'apprécier « son talent comme exécutant; personne mieux que lui ne mérite d'être encouragé et soutenu « dans les travaux qu'il a entrepris. » HALÉVY.

« Paris, 3 novembre 1843.

« Depuis longtemps j'ai été à même d'apprécier les travaux de M. Adolphe Sax fils. Les « perfectionnements apportés par lui à la clarinette-basse, ainsi qu'au bugle, à la trompette « et généralement à tout le système des instruments à vent, comme aussi l'invention de plu- « sieurs instruments nouveaux du plus bel effet, notamment le *saxophone*, me paraissent « d'une incontestable utilité, et infiniment favorables au progrès de l'art musical. C'est un « témoignage que je me ferai toujours un vrai plaisir de rendre publiquement à ce digne « artiste, et qui n'est d'ailleurs que l'expression sincère de ma conviction la plus intime. »

KASTNER.

« Paris, 3 novembre.

« M. Sax a eu la bonté de me faire entendre plusieurs instruments qu'il a inventés et « perfectionnés; j'en ai été très-étonné et plus que satisfait, à cause des bons résultats que « de tels instruments doivent opérer dans l'art. » FEDERICO RICCI.

et si unanimes auraient dû, en effet, imposer silence à une critique déloyale et fermer la bouche aux envieux. Il est vrai que l'opposition faite par ces derniers cessa de se produire aussi ouvertement au grand jour; mais elle se transforma en une guerre sourde et acharnée, qui ne laissait à M. Adolphe Sax, dans l'exercice de son industrie naissante, ni repos ni trêve. Ainsi on débauchait à prix d'or les ouvriers qu'il formait, on lui

« Je ne connais, des nouveaux instruments qu'a inventés M. Sax, que l'instrument qu'il « appelle saxophone.

« Cet instrument m'a paru d'un bel et puissant effet, et pouvant être avantageusement « employé dans les orchestres et les musiques militaires. » MEYERBEER.

« J'ai suivi avec beaucoup d'intérêt les travaux de M. Sax. Ses perfectionnements me « semblent de véritables créations. Les compositeurs lui doivent beaucoup, parce que, grâce « à lui, s'agrandira le domaine de l'instrumentation. » AD. ADAM.

« 27 novembre 1843.

« J'ai entendu avec un grand intérêt les instruments inventés et perfectionnés par M. Adol« phe Sax. La basse d'harmonie, appelée saxophone, et la clarinette-basse sont on ne peut « plus remarquables par la puissance de leurs notes graves.

« Ces deux instruments seront appelés, je le crois, à prendre place dans les orchestres. « Les bugles et trompettes à cylindres ont aussi une supériorité incontestable par l'égalité « des sons et surtout par la justesse.

« Ces résultats obtenus seront, je n'en doute pas, d'une grande utilité pour les artistes « exécutants, ainsi que pour les compositeurs, qui verront par là s'étendre encore les res« sources de l'instrumentation. » AMBROISE THOMAS.

« *A Monsieur Sax.*

« Monsieur,

« J'ai examiné avec beaucoup de soin et d'intérêt les instruments que vous m'avez fait « entendre, ainsi que les perfectionnements ingénieux que vous y avez adaptés.

« La clarinette a le mérite de ne pas changer le doigté, de conserver la belle qualité des « sons, en les rendant plus justes que la clarinette à treize clefs dont on se sert ordinairement, « et de donner une grande facilité pour attaquer les notes aiguës.

« La clarinette-basse est tout à fait nouvelle; elle est appelée à jouer un grand rôle dans « l'orchestre; ses sons, remarquablement beaux et mâles, ont une grande puissance et une « parfaite égalité.

« Recevez, Monsieur, mes compliments bien sincères sur vos interessants instruments, « qui, avec votre talent et les perfectionnements que vous y apporterez, sont appelés à « rendre de grands services à la musique instrumentale.

« Le directeur du Gymnase musical, membre de l'Institut,

« CARAFA. »

enlevait ses musiciens, on cherchait à circonvenir ses employés, et jusqu'à ses amis même. La trahison semblait l'entourer d'un inextricable réseau. Non-seulement il trouva plusieurs fois, en rentrant chez lui, ses ateliers déserts par suite de la défection de ses ouvriers, mais encore sa maison mise au pillage; ses instruments brisés, ses outils les plus coûteux détruits à dessein, et ses plans, ses modèles, fruits de tant de veilles et de labeurs, enlevés par une main hardie, qui n'avait pas craint, pour les lui soustraire, de fracturer ses meubles! Le vol couronnait l'œuvre d'infamie. Ne pouvant anéantir la réputation de l'artiste, on voulait à tout prix ruiner la fortune et le crédit du facteur d'instruments. Ainsi que le raconte le spirituel Arago, dans un article où il a entrepris d'esquisser quelques traits de la vie de M. Adolphe Sax, on refusait, d'une part, à ce dernier les matériaux nécessaires à ses travaux de chaque jour, et de l'autre on le poursuivait avant terme pour livraisons faites. Traqué par des créanciers intraitables, et en même temps obligé de refuser les commandes qui lui venaient de tous côtés, il se voyait à chaque instant près de succomber; et l'on assure que, préférant la mort au fatal événement qu'un chef d'établissement considère comme la perte de l'honneur, il prit résolument le parti du suicide. A cette heure suprême d'angoisse et de détresse, un petit nombre d'amis lui vinrent en aide; mais peut-être leurs efforts eussent-ils été vains, si M. Adolphe Sax n'avait compté depuis longtemps, au nombre de ses plus chauds partisans, un noble et puissant protecteur. L'homme généreux qui l'avait engagé à se rendre à Paris, lui promettant, en retour de son courage et de sa persévérance, la réalisation prochaine de ses plus chères espérances, ne pouvait l'abandonner dans ce moment de crise. Aussi le lieutenant général de Rumigny s'empressa-t-il d'invoquer, en faveur de l'artiste si cruellement éprouvé, le secours d'une providence auguste qui n'a jamais manqué aux malheureux, et ce secours inattendu vint détourner le coup funeste dont l'habile inventeur était menacé. L'intérêt que M. Adolphe Sax inspirait à son bienfaiteur était d'autant plus vif, qu'il prenait sa source dans l'admiration bien légitime que celui-ci éprouvait chaque fois qu'il avait occasion d'entendre, aux séances de la rue Neuve-Saint-Georges (1), le bel ensemble formé par la réunion des

(1) C'est dans cette rue qu'est située la fabrique d'instruments de musique d'Adolphe Sax.

nouveaux instruments. Devenu l'un des plus fidèles habitués de ces intéressantes auditions, le lieutenant général de Rumigny y recueillait l'avis des musiciens célèbres, des littérateurs en renom et des amateurs distingués; et il avait toujours la satisfaction de les trouver parfaitement d'accord avec lui sur le mérite et les avantages de cette nouvelle combinaison instrumentale. Trop modeste pour ne prendre conseil que de lui-même, il tenait à obtenir cette confirmation de l'excellence de son jugement avant que de se résoudre à exécuter les projets que l'apparition des instruments du nouveau système lui avait fait concevoir, dans l'intérêt de l'art, et surtout dans l'intérêt de la musique militaire. Les différentes familles d'instruments de cuivre déjà connus, et dont l'emploi convient plus particulièrement à ce dernier genre, ont acquis, par les nouveaux perfectionnements auxquels les a soumises M. Sax, une admirable sonorité, tout en perdant les défauts essentiels, les vices radicaux de l'ancienne fabrication. La famille des bugles, si défectueuse et si incomplète autrefois, n'est plus reconnaissable aujourd'hui, grâce à ces utiles améliorations; et même lorsqu'on entend l'un de ces instruments, on a beaucoup de peine à admettre qu'il s'agisse simplement d'un instrument perfectionné, et que ce ne soit point là une invention réelle dans toute la force du terme; car, pour l'ordinaire, les perfectionnements sont loin d'opérer d'aussi heureuses et d'aussi complètes transformations. Tous ceux qui eurent, à cette époque, l'occasion d'apprécier ces magnifiques instruments, ne les désignaient plus que sous le nom de bugles-Sax; et bientôt cette dénomination n'ayant point paru suffisante pour les distinguer des mauvais instruments livrés dans le commerce sous le nom de bugles, on conseilla à l'inventeur d'en chercher une qui pût indiquer et faire reconnaître sur-le-champ les instruments sortant de sa fabrique et perfectionnés d'après son système. Alors M. Ad. Sax imagina le nom de *Sax-horn*, qui lui valut de la part de ses ennemis une accusation nouvelle, celle d'usurpation et de plagiat. Il suffit de quelques observations pour démontrer combien elle était absurde. On l'accusait de vouloir se faire passer pour l'inventeur du bugle, parce qu'il donnait son nom aux instruments de ce genre qu'il fabriquait, comme si ce dernier usage n'avait pas été appliqué déjà maintes fois à l'occasion du plus simple perfectionnement, pour des instruments inventés de temps immémorial. N'a-t-on pas dit, par exemple, en dési-

gnant le cor perfectionné par Meifred, la flûte perfectionnée par Boehm, la clarinette perfectionnée par Klosé, le *cor-Meifred*, la *flûte-Boehm*, la *clarinette-Klosé*. Qui se serait jamais imaginé qu'on voulût entendre dire par là que Meifred a inventé le cor, Boehm la flûte, Klosé la clarinette? Cela eût été tout aussi absurde que de supposer que Carcel est l'inventeur des lampes, au lieu d'être simplement l'inventeur d'une lampe fonctionnant d'après un mécanisme dont l'idée lui appartient en propre. Or, l'*idée* d'un perfectionnement constitue indubitablement, selon nous, une véritable invention; celui qui la conçoit le premier crée une chose qui n'existait point avant lui; donc, sous ce rapport, il est inventeur, et on ne saurait lui contester ce titre; seulement, dans ce cas, l'invention est partielle. Les observations qui précèdent et les exemples rapportés plus haut prouvent qu'en parlant des instruments du genre bugle, perfectionnés par Adolphe Sax, on est fondé à dire bugles-Sax, de même qu'en parlant du cor perfectionné par Meifred, de la flûte perfectionnée par Boehm, etc., on peut dire cor-Meifred, flûte-Boehm; et quant à la dénomination de Sax-horn, qui paraît plus spéciale, elle n'est autre chose qu'une expression équivalente à celles de *bugle-horn* et de *flügel-horn*, données, la première en Angleterre et la seconde en Allemagne, aux instruments que nous appelons en France bugles à pistons. Le mot *horn* voulant dire cor, la traduction littérale de Sax-horn est donc cor de Sax (1); c'est absolument comme si l'on disait *Meifred-horn* pour cor de Meifred. Évidemment il n'y a rien là qui constitue la moindre usurpation, et qui puisse justifier cette banale accusation de plagiat, que le premier venu s'en va jeter impudemment à la face d'un homme de génie, comme pour trouver une consolation à sa propre impuissance. Ne voit-on pas maintenant combien il serait injuste de reprocher à M. Ad. Sax d'avoir donné son nom à des instruments auxquels il a appliqué le mécanisme et les proportions *imaginés* par lui, et d'avoir usé de ce moyen pour préserver cette *invention* de l'avidité des contrefacteurs et du discrédit qu'une imi-

(1) Il n'en est pas de même du saxophone. Le saxophone est un instrument tout nouveau. Personne n'en peut contester l'invention à M. Sax. Aussi, le nom qui lui a été donné a-t-il un sens tout autre que celui du mot *Sax-horn*. Il est composé du nom de l'inventeur, *Sax*, et de *phonè* (φωνή), en grec *voix*; ce qui, littéralement, revient à ceci : *la voix de Sax*.

tation inintelligente et inhabile jetterait sur ses propres instruments, en mettant les acquéreurs dans le cas de les confondre avec les produits défectueux qu'on ne se ferait point scrupule de leur livrer?

Le succès des sax-horns fut immense dès l'origine; il n'éclipsa cependant pas celui des autres instruments de cuivre, soumis à des perfectionnements analogues, et les cors, cornets, trompettes et trombones à cylindres, de même que les saxo-trombas, instruments d'une puissance de son incomparable, faisaient également l'objet de l'admiration publique, aux concerts donnés par M. Sax. Déjà l'on trouvait que les diverses combinaisons instrumentales, organisées à l'aide de ces éléments, d'après les vues de cet habile facteur, satisfaisaient sous tous les rapports aux exigences de l'oreille la plus difficile et la plus exercée. Plénitude, justesse et homogénéité, telles sont en effet les trois qualités primordiales qu'on y remarque tout d'abord. Ce qui séduisait surtout dans cette réunion des instruments de Sax, c'était un ensemble toujours harmonieux, au plus haut degré de force comme au dernier degré de douceur. Il faut dire aussi que ces instruments tombèrent dès l'origine entre les mains d'habiles exécutants, dont ils firent la réputation et dont ils ont assuré l'avenir. Ne devons-nous pas citer à cette occasion le jeune Arban, qui, il y a peu d'années encore, n'était qu'un élève s'annonçant avec des dispositions assez heureuses, et qui maintenant est déjà un grand artiste, un virtuose de premier ordre que les Allemands nous envient? Qui eût jamais pensé que le bugle pût devenir un jour un instrument de concert, et que, par suite de sa miraculeuse transformation, ses sons, tantôt suaves et purs, tantôt vibrants et passionnés, eussent le pouvoir d'arracher des larmes? C'est pourtant à Sax et à Arban que nous devons ce double résultat. Ce que l'un a perfectionné avec son intelligence, l'autre l'a perfectionné avec son âme. Arban joue du sax-horn comme Rubini savait chanter. Mais ce n'est pas seulement dans le *solo*, c'est aussi dans les *ensembles* que d'habiles interprètes vinrent faire valoir les nouveaux instruments. Une famille d'artistes anglais, MM. Distin, composée de quatre jeunes gens et de leur père, quittant son pays natal, s'était rendue en France avec l'intention d'y donner des concerts et d'y recueillir en même temps une fortune et un nom. Ces artistes formaient à eux cinq une petite société de musique d'harmonie, dont l'habileté en ce genre était vraiment remarquable. Néanmoins ils

obtinrent peu de succès aux concerts de la rue Vivienne, dans lesquels ils se firent entendre en jouant des quintetti avec des instruments de l'ancien système, tels que cornets à pistons, trompettes à clefs et trombones. En raison de cet échec, qu'on ne pouvait attribuer qu'à la pauvreté des moyens d'exécution, et nullement à un défaut de talent de la part des artistes, MM. Distin avaient à craindre sans doute de passer inaperçus dans le pays où ils étaient venus chercher l'éclat de la renommée; mais, grâce aux instruments de M. Sax, ils trouvèrent bientôt une veine favorable. Ayant adopté ces instruments et renoncé à ceux dont ils faisaient précédemment usage, ils se montrèrent de nouveau en 1844 dans plusieurs concerts, et cette fois obtinrent un immense succès. Dès lors leur réputation fut assurée; on les admit de toutes parts à figurer sur le programme des réunions musicales, et ils furent même sur le point d'être mandés à l'une des soirées royales du château des Tuileries. Malheureusement le départ du prince de Joinville empêcha cette soirée d'avoir lieu; mais le roi, voulant donner à MM. Distin une marque de sa bienveillance et leur témoigner en même temps tout le plaisir qu'il avait eu à les entendre dans une autre occasion, leur fit remettre une gratification de 500 francs sur sa cassette particulière. Or, cette circonstance à laquelle le roi faisait allusion, et qui déjà en effet avait procuré à MM. Distin l'honneur de jouer devant lui, c'était précisément le concert qu'Adolphe Sax avait improvisé le jour où Leurs Majestés, ainsi que toute la famille royale, s'étaient rendues à l'exposition de l'industrie nationale. Le célèbre facteur avait organisé ce concert, dans l'intention de soumettre au jugement des illustres visiteurs les instruments qu'il avait exposés. Ce jour fut pour lui un beau jour, un jour de triomphe et de succès décisif : en effet, le talent de MM. Distin étant venu lui prêter un utile concours, il fut assez heureux pour faire apprécier à son auguste auditoire le mérite de ses instruments, et pour en obtenir à différentes reprises des témoignages de satisfaction formulés dans les termes les plus bienveillants et les plus flatteurs. Cet accueil, dans lequel M. Ad. Sax trouvait déjà un ample dédommagement à toutes les injustices dont il avait été jusque-là l'objet, devait encore avoir pour son avenir des conséquences bien autrement importantes. Le roi et les princes, portés à s'intéresser vivement à tout ce qui concerne l'armée, avaient sur ce sujet de fréquents entretiens avec M. le lieutenant général comte de

Rumigny, et, dans ces conversations renouvelées dans l'intimité, il avait été plus d'une fois question de la musique militaire et de la nécessité d'en créer une tout à fait digne de la nation française. Le bruit qu'avaient fait parmi les sommités du monde artistique les tentatives d'Ad. Sax, avait eu du retentissement jusqu'au château. Le lieutenant général de Rumigny fut invité à rendre compte de ses impressions personnelles, et le récit qu'il en fit éveilla au plus haut point, en faveur du jeune artiste et de ses utiles travaux, l'intérêt des illustres personnages dont ce récit avait captivé l'attention. Son Altesse le duc de Montpensier, qui doit à l'élévation de son esprit, au tact exquis de son jugement et à la variété de ses connaissances, de comprendre la noble influence que les arts exercent sur la civilisation d'un pays, et qui, par cette raison, daigne leur accorder l'appui d'un Mécène, fit à M. Sax l'honneur de visiter ses ateliers et d'assister à l'audition des nouveaux instruments. Après les avoir examinés de près et s'en être fait expliquer en détail le mécanisme, il félicita l'habile facteur sur les inventions et les perfectionnements qui donnaient de si beaux résultats. De tels suffrages contribuaient à augmenter la renommée de M. Sax ; mais ils firent plus encore : ils lui assurèrent des droits à la bienveillance royale, qui daigna se manifester plusieurs fois envers lui, non-seulement par des preuves de générosité, ainsi que nous avons eu précédemment occasion de le dire, mais encore par des preuves d'intérêt, lorsque la question de la réorganisation des musiques militaires vint à être discutée en France. Nous voici arrivés au moment d'aborder cette intéressante période.

II

Dès le premier jour, il avait été généralement reconnu que le système de M. Sax ayant pour effet de donner aux instruments de cuivre une sonorité plus éclatante et en même temps plus juste, plus égale et plus harmoniense (ce qui n'atténuait en rien le caractère belliqueux qui leur est propre), ce système devait nécessairement accomplir une révolution dans l'organisation de nos musiques. La presse était unanime à le signaler comme le meilleur auxiliaire qui pût s'offrir pour réaliser les améliorations qu'on avait en vue. Les écrivains qui s'étaient montrés les plus empressés à solliciter une réforme dans les musiques régimentaires, entre autres M. H. Berlioz, se prononçaient hautement dans ce sens. Enfin les généraux qui avaient entendu ces instruments partageaient les mêmes idées et, ainsi que nous eûmes lieu de le faire observer à l'une des premières séances musicales de M. Sax, en présence de M. le maréchal Sébastiani et de M. le lieutenant général Moline de Saint-Yon, reconnaissaient tous que dix musiciens, avec les nouveaux instruments, émettaient une aussi grande somme de sonorité, et produisaient autant d'effet que vingt autres avec des instruments de l'ancien système. Encore fallait-il admettre en sus, c'est-à-dire indépendamment de l'avantage remporté sur la quantité, l'avantage obtenu sur la qualité; car c'est là principalement ce qui constitue la plus notable des améliorations. Les rapports d'hommes spéciaux et éclairés, en tête desquels il faut placer MM. les généraux de Rumiguy, Moline de Saint-Yon et Sébastiani, ayant éveillé l'attention de l'autorité ministérielle sur les conquêtes qui venaient d'être faites dans le champ de l'instrumentation, et particulièrement dans la fabrication des instruments de cuivre, d'une si grande utilité, comme chacun sait, pour la composition des musiques, il fut décidé que cet objet serait soumis à un examen sérieux, et donnerait lieu à une délibération approfondie. Nous venons de citer les noms de ceux à qui revient l'honneur d'avoir provoqué cette im-

portante détermination. Comment se fait-il qu'on n'y puisse joindre celui d'une autre personne que la nature de ses fonctions semblait appeler à partager le même honneur? Nous n'essayerons pas de l'expliquer. Toujours est-il qu'on a paru remarquer, avec autant de surprise que de regret, que M. le directeur du Gymnase musical, à qui sa position officielle et son titre d'artiste font en quelque sorte un devoir de soutenir auprès de M. le ministre de la guerre les intérêts de la musique militaire, loin d'avoir pris en cette circonstance l'initiative, se fût constamment tenu à l'écart, observant une neutralité absolue, et gardant le silence sur les résultats brillants qu'avait obtenus M. Ad. Sax, résultats que lui-même s'était plu antérieurement à constater, et qu'il aurait dû mettre à profit, puisqu'on les présentait de toutes parts comme destinés à régénérer la musique militaire en France (1). Néanmoins si cet appui fit défaut à M. Sax, il eut le bonheur d'en trouver un bien autrement puissant dans la personne de M. le lieutenant général Moline de Saint-Yon, alors directeur du personnel de la guerre. Grâce à sa bienveillante entremise, il obtint accès auprès du ministre, et aussitôt, sur les ordres de M. le maréchal duc de Dalmatie, il fut arrêté qu'un concours aurait lieu au ministère. Trente-deux musiciens avaient été opposés au petit orchestre de M. Sax, composé de neuf exécutants, les seuls qu'il put réunir, la malveillance étant venue au dernier moment lui enlever tous ceux qui devaient compléter ce modeste ensemble. Mais, ce qui prouve bien la justesse de l'opinion que nous avons émise l'un des premiers, à savoir que des musiciens jouant des instruments de M. Sax, fussent-ils deux fois inférieurs en nombre à leurs rivaux munis des instruments de l'ancien système, n'en obtiendraient pas moins la victoire; ce qui le prouve, disons-nous, c'est que, dans une circonstance aussi décisive, et malgré le découragement que tant de défections imprévues avaient dû nécessairement inspirer au petit nombre de combattants restés fidèles, le succès de M. Sax ne fut pas un instant douteux. Une épreuve analogue vint encore, à quelque temps de là, donner une nouvelle confirmation de cette vérité. Mandé au château pour faire entendre ses instruments devant la famille royale et en présence de M. le maréchal

(1) Voyez ce que dit à ce sujet M. Arago, dans l'*Observateur* de Bruxelles du 14 avril 1846.

Soult, de MM. les généraux de Rumigny, de Saint-Yon, Sébastiani, et de plusieurs autres notabilités de l'armée, l'habile inventeur fut encore, par suite des mêmes obstacles, dans l'impossibilité d'effectuer la réunion complète de ses artistes. Cependant son triomphe ne fut pas moins éclatant cette fois que dans les circonstances qui avaient précédé, et bientôt il oublia les nouveaux mécomptes que lui avait fait éprouver l'abandon d'infidèles auxiliaires, en recevant les félicitations que daignèrent lui adresser de la manière la plus affable et la plus gracieuse Leurs Majestés ainsi que Leurs Altesses Royales les ducs de Nemours et d'Aumale, et Monseigneur le prince de Joinville. Cette dernière épreuve n'ayant laissé aucun doute sur les progrès réalisés dans la fabrication des instruments, il parut urgent de songer à en tirer parti dans l'intérêt des musiques régimentaires, et de procéder immédiatement à la réorganisation complète de ces musiques, la pauvreté et l'insuffisance des ressources de l'instrumentation n'étant plus un motif plausible pour admettre de plus longs délais. Mais l'autorité supérieure, voulant montrer que l'amour du progrès et l'impartialité dictait tous ses actes, voulant aussi se décharger de la responsabilité qu'aurait fait peser sur elle l'exécution d'une mesure à laquelle sa conviction seule l'aurait entraînée, crut devoir en appeler au jugement d'une commission spéciale, composée d'hommes que leur talent, leur expérience, leurs connaissances théoriques et pratiques, ainsi que leurs travaux antérieurs, rendaient aptes à traiter cette importante question de la régénération de la musique militaire en France.

Ce fut dans les plus hautes régions du monde artistique que se recruta cette commission. Elle comprenait pour la partie musicale : M. Spontini, comte de Saint-Andréa, et MM. Auber, Halévy, Adam, Onslow et Carafa, tous membres de l'Institut; pour la partie militaire : M. le comte Gudin, colonel du 2e lanciers, réputé pour avoir organisé, avec les éléments de l'ancien système, l'une des meilleures musiques de l'armée (1); M. Riban.

(1) M. le comte Gudin, aujourd'hui maréchal de camp, est un des bons élèves du célèbre violoniste Baillot; indépendamment d'un talent d'exécution remarquable, il possède toutes les connaissances musicales qui doivent se rencontrer chez un amateur distingué. La position qu'il occupe dans l'armée l'a mis à même d'en tirer un excellent parti pour la solution du problème que la commission avait à résoudre. Aux yeux de cette dernière, les observa-

colonel du 74e de ligne (1), lequel a également su former pour l'infanterie, avec des musiciens soldats, et dans des conditions aussi peu favorables, un ensemble non moins satisfaisant.

La commission avait cru devoir s'adjoindre, pour la partie acoustique, M. le colonel du génie Savart, et pour la partie mécanique, M. le baron Séguier, l'un et l'autre membres de l'Institut.

M. le lieutenant général de Rumigny, qui avait tant de droits à être choisi pour remplir cette haute et importante fonction, fut chargé de présider cette imposante assemblée de savants et d'artistes célèbres, et M. le ministre de la guerre, daignant nous appeler nous-même à en faire partie, nous conféra le titre de secrétaire rapporteur de la commission.

Une grande tâche, et surtout une tâche bien ardue et bien épineuse, était confiée à la commission que venait d'instituer le ministre. Munie de pouvoirs étendus, il lui était enjoint de porter son contrôle sur tout ce qui se rattachait à la question de l'amélioration de la musique militaire. Chaque fois qu'elle rencontrait un abus, elle devait le signaler; chaque fois qu'elle découvrait une cause d'imperfection, elle devait indiquer les moyens de l'anéantir. Sa mission l'obligeait donc de détruire avant de créer. C'est que, pour tout édifice ruiné par la base, il ne saurait y avoir d'amélioration partielle; force est de se résoudre à le saper de fond en comble, et à en élever un autre à la place sur des bases et un plan meilleurs. Malheureusement on ne peut accomplir cette œuvre rigoureuse, mais nécessaire, sans froisser des intérêts privés peu disposés à se sacrifier à l'intérêt général, et auxquels un excès d'égoïsme fait considérer les mesures utiles qui ne leur profitent point directement, comme autant d'actes injustes et blâmables. Il est facile de concevoir l'irritabilité qui se manifeste alors et qui éclate bientôt en protestations, en menaces, en invectives, en personnalités injurieuses comme en insinuations perfides. C'est là une phase obligée de toutes les réformes. Il n'en est aucune, à quelque spécialité qu'elle se rattache, qui n'ait rencontré cette résistance opiniâtre et cette vive opposition entre l'ordre de choses établi et les nouvelles

tions du colonel Gudin ont eu d'autant plus de prix, qu'elles étaient suggérées par les lumières que l'expérience pratique est seule en état de faire acquérir.

(1) M. Riban est aujourd'hui maréchal de camp.

tendances. Ces obstacles n'ont pas fait défaut non plus aux entreprises de la commission chargée de réorganiser les musiques régimentaires. Pendant les six mois environ consacrés par elle à ses travaux, elle s'est vue constamment en butte aux attaques de gens que les déceptions de la cupidité ou celles de l'amour-propre engageaient à se poser en victimes des décisions qu'elle croyait devoir prendre dans l'intérêt de l'art et de l'armée, et à taxer ces mêmes décisions de monopole et d'arbitraire; accusations renouvelées d'autant plus fréquemment, et avec une animosité d'autant plus vive, qu'en pareil cas on reconnaît toujours implicitement l'impuissance où l'on est de recourir à la modération d'un sage raisonnement, pour les motiver et les justifier; mais la commission, forte du droit qui lui avait été conféré et de la haute destination qu'elle avait reçue, ne daigna même point repousser ces attaques, bien qu'il lui eût été facile de le faire, si elle avait consenti à engager une polémique que la position infime du parti adverse rendait toutefois indigne d'elle. Conservant ainsi une attitude pleine de calme et de dignité, elle ne cessa de se livrer tout entière à ses expériences et à ses travaux, sans que rien pût jamais la faire départir de cette règle de conduite, aussi sage que prudente, et pour laquelle on s'est plu généralement à lui rendre hommage.

Ce fut le 25 février 1845 que la commission tint sa première séance. Portant d'abord ses regards sur l'objet qui avait motivé sa création, elle examina quel était l'état des musiques militaires en France. Après avoir été forcée de constater à cet égard une dégénérescence et une infériorité qui n'ont cessé de suivre un funeste mouvement progressif depuis l'Empire jusqu'à nos jours, elle fut conduite à en attribuer la cause :

1° A la suppression totale des gagistes ;

2° A l'emploi de mauvais instruments;

3° Aux proportions vicieuses dans lesquelles ces instruments se trouvaient combinés ;

4° A l'insuffisance du nombre des exécutants;

5° A la position subalterne de ces derniers.

Sur tous ces points, l'avis de la commission s'accordait parfaitement avec l'opinion publique. C'est qu'ici, en effet, il n'y avait que des vérités à reconnaître et à constater. Pour le prouver, passons rapidement en revue les différents points ci-dessus énoncés.

La suppression des gagistes a privé les musiques militaires de leurs artistes les plus habiles, de leurs plus fermes soutiens. Un événement fâcheux (1), en soulevant de nouveau une question de juridiction liée aux intérêts de la discipline militaire, avait provoqué cette mesure qu'une ordonnance ministérielle rendit obligatoire en 1834. Depuis lors, les corps n'ont pu réussir qu'avec une extrême difficulté à enrôler des musiciens de talent, et ils ont dû tout à fait renoncer à se recruter parmi les artistes d'origine étrangère, tels que les Italiens, et surtout les Allemands, qui fournissent si souvent des musiciens consommés et des exécutants du premier ordre. Autrefois on comptait de dix à douze gagistes par musique; ils formaient un noyau d'artistes habiles qui donnaient de l'éclat aux *solis*, et qui, dans les ensembles soutenaient l'inexpérience des soldats musiciens, dont ils réussissaient en bien des cas à atténuer les fautes. Un autre avantage résultait encore de la présence des gagistes dans les régiments. Comme ils pouvaient se partager les élèves, et qu'ils n'en avaient chacun que deux ou trois à surveiller, ils parvenaient à leur faire faire des progrès plus rapides. Aujourd'hui le chef de musique doit à lui seul surveiller l'éducation musicale de tous les élèves; et l'on conçoit aisément qu'une pareille tâche, quel que soit le zèle qu'on y apporte, a des exigences auxquelles la bonne volonté d'une seule personne ne peut toujours suffire.

Après avoir signalé cette première cause d'imperfection, la commission, ainsi que nous l'avons vu précédemment, établit que les moyens d'exécution en présentaient une seconde. Elle reconnut que les instruments employés dans la musique militaire étaient bien éloignés d'atteindre le but, soit parce qu'ils étaient défectueux en eux-mêmes, soit parce qu'ils ne convenaient pas à l'application qu'on croyait devoir en faire. Pour ce qui est de l'agglomération de ces instruments, elle ne pouvait se dissimuler que plusieurs motifs tendaient à en fausser chaque jour l'équilibre : tantôt par l'inintelligence du chef de musique; tantôt par une connivence coupable de ce dernier avec le fabricant, d'où résultaient les plus graves abus, et notamment la livraison d'instruments de pacotille; tantôt enfin par les prédispositions de quelques colonels peu

(1) L'insubordination et les outrages dont le nommé Mesmer, musicien gagiste au 56e de ligne, alors en garnison à Lyon, se rendit coupable envers un officier qui était de service.

connaisseurs, en faveur de telle ou telle combinaison instrumentale, dont le ridicule ensemble avait pour eux des charmes particuliers. C'est ainsi qu'on a vu des colonels amasser quelquefois de huit à dix cornets à pistons dans leur musique, afin de donner par là plus de relief et de sonorité à la partie chantante; d'autres, tenant à avoir des basses bien ronflantes et bien corsées, ce qui donne toujours un petit air savant à un orchestre militaire, agglomeraient sans raison les ophicléides, bien peu dignes, hélas! la plupart du temps, de s'acquitter avec honneur du rôle qui leur était confié. Cette latitude laissée aux colonels pour la composition de leur musique, c'est-à-dire, pour le choix des instruments, pouvait avoir les plus singulières conséquences; et l'on a fait cette judicieuse remarque, que, si la fantaisie eût pris à l'un d'eux de fournir sa musique (sauf le cornet d'ordonnance, dont l'emploi est obligatoire) de cornets à pistons exclusivement ou seulement d'ophicléides, il se serait encore trouvé dans les termes de la légalité. En effet, pourvu que les colonels fissent usage des cornets d'ordonnance, dont la sonnerie est destinée aux signaux, et qu'ils eussent soin d'entretenir au complet un personnel de trente-deux musiciens dans la cavalerie, et de quarante-cinq dans l'infanterie, ils avaient le champ libre sur tout le reste. Faut-il s'étonner, après cela, qu'il fût si ordinaire de rencontrer des musiques où l'on n'entendait que le chant; d'autres où l'on n'entendait que les basses; d'autres encore, et c'est le plus grand nombre, où l'harmonie du médium restait complétement vide? D'un côté, l'emploi abusif d'instruments stridents et criards; de l'autre, celui d'instruments dont la timide sonorité ose à peine se produire en plein air, soit, par exemple, les hautbois ou les bassons, contribuaient à former ces ensembles ridicules et incohérents qui, dans le premier cas, étourdissaient l'oreille de leurs bruyants éclats, et dans le second ne lui envoyaient que des sons affaiblis, ternes et voilés, simulant le râle d'une musique à l'agonie.

Après un mûr examen, la commission se prononça également contre l'insuffisance du chiffre des exécutants, déclarant qu'elle y voyait un obstacle réel à la création d'une bonne musique militaire. Ses motifs étaient d'autant plus péremptoires, qu'en Allemagne et en Russie, où les musiques de régiment sont généralement organisées avec beaucoup de soin et de ponctualité, on n'a jamais cru devoir s'en tenir à un nombre

aussi restreint d'exécutants, lors même que les règlements en faisaient une loi. Ainsi, en Prusse, où l'état de vingt-cinq musiciens est de rigueur, on en emploie ordinairement de cinquante à soixante; en Autriche et en Bohême on va plus loin encore; il y a des ensembles qui se composent de soixante-dix à quatre-vingts musiciens. Dans quelques pays même, ce chiffre est dépassé. D'après l'opinion formellement exprimée par l'illustre auteur de la *Vestale*, dans le sein de la commission, une musique militaire, réunissant toutes les conditions désirables de supériorité, ne saurait comprendre moins de soixante-quatorze exécutants; et c'est sur cette base, qu'il a déclaré devoir rester invariable, que le comte de Saint-Andréa a établi son système d'organisation pour nos musiques régimentaires.

Enfin la commission, appelant en dernier lieu l'attention du ministre sur un point qui de tout temps a donné lieu à de vifs débats, ne lui laissa point ignorer que la position subalterne des musiciens n'était pas une des moindres causes d'infériorité. Ceci s'explique aisément. Les exécutants des orchestres militaires, qui s'astreignent à des études spéciales, et qui, par leur talent et leur qualité d'artistes, pourraient acquérir dans le monde une certaine considération, ne sont rien dans l'armée; on les y assimile aux simples soldats, sans leur ouvrir comme à ceux-ci la perspective attrayante d'un avancement qui peut atteindre jusqu'aux premiers grades. N'est-ce point là le motif le plus réel du dégoût qu'ils témoignent en général pour leur condition, et de l'empressement avec lequel ils recherchent l'occasion de s'y soustraire dès qu'ils ont la conscience de ce qu'ils valent, soit comme hommes de cœur, soit comme artistes de talent?

La commission, ayant achevé ce résumé des obstacles qui s'opposent à une organisation satisfaisante et rationnelle de nos musiques, entreprit de faire, à M. le maréchal ministre de la guerre, le récit des travaux subséquents auxquels elle s'était livrée, et des expériences qu'elle avait dû tenter à plusieurs reprises pour éclairer son jugement et arriver à la solution des questions importantes qui lui étaient soumises, notamment des trois suivantes, posées en ces termes par M. le maréchal ministre de la guerre :

1° Combien d'hommes sont strictement nécessaires pour une musique d'infanterie et pour une musique de cavalerie?

2° Quels sont les instruments, soit anciens, soit nouveaux, qu'il convient d'adopter pour chacune d'elles?

3° Quels sont les instruments dont on pourrait augmenter le nombre avec avantage pour ajouter à la force de l'exécution, et dans quelle proportion cette augmentation devrait-elle avoir lieu pour chaque instrument ?

La commission, ayant été d'avis que ces trois questions pouvaient se réduire à une seule, celle d'une bonne combinaison de musique militaire, ne crut point devoir résoudre chacune d'elles séparément, et jugea plus convenable de les embrasser toutes les trois dans un commun examen, passant alternativement de l'une à l'autre, suivant que la circonstance l'exigeait.

Et d'abord, pour ce qui est des instruments isolément pris, la commission commença par décider qu'on ferait appel à tous les principaux facteurs de la capitale, et qu'on les inviterait en son nom à venir lui faire entendre les instruments *nouveaux* qu'ils auraient inventés ou perfectionnés. Quelques-uns, se rendant à cet appel, se présentèrent devant la commission, et lui soumirent divers instruments sortant de leur fabrique (1); mais soit que la présence de M. Adolphe Sax au milieu d'eux leur portât ombrage, en raison des précédents succès de cet habile facteur, qui cependant avait été convoqué au même titre que tous les autres; soit qu'ils eussent redouté d'exposer les produits de leur industrie aux conséquences d'un examen sérieux, confié à des juges aussi compétents, toujours est-il que, dans l'intervalle de deux séances, tous les facteurs, un

(1) Les instruments qui, dans cette circonstance, furent présentés à la commission, se reduisent aux suivants :

1° Un flügel-horn à pistons, instrument qu'on reconn utêtre simplement le flügel-horn autrichien, dont la commission fit ultérieurement l'examen, et qui fut rejeté, à cause de plusieurs imperfections de mécanisme.

2° Un instrument appelé *embolyclave*, annoncé comme devant servir à remplacer avec succès l'ophicléide, et qui fut en effet trouvé supérieur à celui-ci, eu égard à la justesse, de même qu'au volume et à la qualité du son; mais le mécanisme de l'embolyclave ayant paru à la commission trop fragile et trop compliqué pour les musiques militaires, ce motif mit obstacle à l'adoption de l'instrument.

3° Une contre-basse en *mi* bémol à pistons, laquelle n'était encore autre chose que le bombardon autrichien, ainsi que le prouvaient sa forme et son mécanisme. Il fut reconnu d'ailleurs que cet instrument l'emportait sur l'ophicléide au même titre que l'embolyclave.

33.

seul excepté, même ceux qui s'étaient d'abord rendus à l'invitation de la commission et lui avaient présenté quelques instruments, même ceux qui avaient demandé un délai pour lui en soumettre de nouveaux, prirent subitement la résolution de s'abstenir. Ce qui ajoute aux torts graves de MM. les facteurs dans cette circonstance, c'est la manière peu mesurée avec laquelle ils ne se firent point scrupule d'exécuter leur dessein. Loin de chercher à atténuer, par les excuses que dictent les convenances et l'habitude des bonnes relations sociales, tout ce qu'un procédé de cette nature avait d'insolite, surtout vis-à-vis d'une assemblée dont les membres appartenaient presque tous à l'Institut de France, — de tous les corps savants le plus éminent et le plus respectable, — ils se bornèrent, par une lettre collective, à prévenir la commission qu'ils n'avaient aucun autre instrument à lui faire connaître, et que d'ailleurs, ne croyant point devoir l'accepter telle qu'elle était constituée, ils entendaient décliner sa juridiction. On le voit, MM. les facteurs étaient peu exigeants : ils n'aspiraient à rien moins qu'à se donner des juges de leur choix. On ne saurait trop regretter que, dans cette occasion, ils ne se soient pas montrés plus explicites. La composition du jury nommé par eux, en remplacement de celui qui comprenait toute la section de musique de l'Institut de France, eût été sans doute fort curieuse à connaître.

La commission, s'étant consultée sur cet incident qui venait changer la marche de ses travaux, en référa immédiatement à qui de droit; mais d'après les ordres qu'elle reçut ultérieurement de M. le maréchal ministre de la guerre, elle dut passer outre, et procéder sur-le-champ à l'examen des instruments de M. Adolphe Sax (le seul facteur qui eût accepté les conditions ressortant de l'invitation de la commission), de même qu'à l'appréciation des qualités et des défauts que pouvaient offrir les anciens instruments, dont le modèle se trouvait encore alors tant au Gymnase musical que dans les régiments. Au reste, malgré cette ridicule protestation des facteurs dont nous avons parlé plus haut, la commission ne laissa pas de tenir ces derniers au courant de ses opérations, poussant même la condescendance jusqu'à les inviter itérativement à se présenter devant elle, et à revenir ainsi sur leur décision première.

Une discussion approfondie et comparative s'étant engagée sur les divers instruments placés sous les yeux de la commission, celle-ci, avant de

s'arrêter à un choix définitif, crut devoir, pour plus de sûreté, s'adjoindre MM. Savart et Séguier, dont les lumières étendues et les profondes connaissances dans la partie mécanique et dans la partie acoustique de l'art, devenaient un utile auxiliaire pour éclaircir certains points, et pour amener de la sorte les débats à une conclusion plus prompte. Après avoir abordé les questions de détail, la commission, passant à la question d'ensemble, eut à examiner quelle était pour une musique militaire la combinaison instrumentale la mieux entendue et la mieux proportionnée, en un mot quelle était l'organisation la meilleure. Deux projets se disputaient à cet égard l'honneur de ses suffrages : l'un avait pour auteur M. Carafa, directeur du Gymnase musical, et n'était composé, à peu de chose près, que des anciens éléments ; l'autre était l'œuvre de M. Adolphe Sax, et avait été présenté par lui à la commission, dans un mémoire fort remarquable sur la question de la réorganisation des musiques militaires, mémoire dont il fut autorisé à donner lecture dans les séances du 7 et du 11 mars 1845. Afin d'être à même de former son jugement sur les deux combinaisons proposées l'une par M. Carafa, l'autre par M. Ad. Sax, la commission crut qu'il était nécessaire de procéder à une audition comparative. En conséquence, le directeur du Gymnase musical et l'habile inventeur furent invités chacun à organiser immédiatement une musique modèle, d'après les différents systèmes qu'ils avaient fait connaître ; mais la commission, voulant donner à cette épreuve toutes les garanties d'équité désirables, décida qu'elle aurait lieu au Champ-de-Mars, c'est-à-dire en plein air et dans un lieu très-spacieux. Elle arrêta en outre que les morceaux à exécuter seraient désignés d'avance, et qu'ils ne pourraient être empruntés qu'à de la musique encore *inédite*. En cette circonstance, M. Ad. Adam voulut bien fournir une marche et un pas redoublé de son ballet *Le Diable à quatre*, lequel était destiné à l'Académie royale de musique, et n'avait pas encore été représenté. Cependant on laissa à chacune des parties adverses la faculté d'exécuter un morceau de son choix. Après les délais qu'exigeaient les préparatifs de cette lutte, MM. Carafa et Sax furent convoqués au Champ-de-Mars pour y faire l'essai de leur projet d'organisation, en présence de la commission. Le premier vint avec un orchestre de quarante-cinq musiciens, composé des meilleurs élèves du Gymnase musical, et comprenant les professeurs eux-mêmes. Le second

n'amena que trente-huit exécutants, qui pour la plupart n'avaient eu leurs instruments que la veille, à minuit, grâce aux menées perfides et au système d'intimidation si habilement organisés contre lui, et qui, dans cette circonstance, réussirent encore à lui enlever sept de ses instrumentistes, dont la défection imprévue l'empêchait de réaliser un ensemble égal en nombre à celui qu'on lui opposait. Indépendamment de la musique de M. Carafa et de celle de M. Sax, plusieurs musiques d'infanterie avaient été également convoquées pour le même jour, de manière à offrir un terme de comparaison entre l'ancien système et les deux systèmes proposés. C'est le 22 avril 1845 qu'eut lieu cet intéressant concours, auquel la pompe militaire, et plus encore l'intérêt que le public semblait prendre à la question qui allait se décider, donnaient un aspect tout à la fois imposant et solennel. L'ordonnance en avait été réglée d'ailleurs de la manière la plus pittoresque, et un temps magnifique ajoutait encore un nouveau prestige à la magie du coup d'œil. Pour avoir une idée du spectacle grandiose qu'offrait alors le Champ-de-Mars, qu'on se figure un vaste espace entouré d'un cordon de hussards à cheval et de fantassins; en dehors de cette enceinte, une foule compacte et curieuse; au dedans, deux groupes, à la distance d'environ cent pas : d'abord la commission et son honorable président, environnés de généraux, de colonels, d'officiers supérieurs, d'artistes éminents et d'écrivains célèbres; puis les divers corps de musique, armés de leurs instruments, que les rayons du soleil faisaient flamboyer, et qui se tenaient prêts à entrer en lice au premier signal. C'est à midi que ce signal fut donné. On commença par entendre la musique du 11e léger, qui était composée comme suit :

1	petite flûte.
1	petite clarinette.
12	grandes clarinettes.
3	cors.
2	trompettes.
2	cornets à pistons.
4	trombones.
6	ophicléides.
7	hommes composant la batterie.
Total : 38	exécutants.

Dans cet ensemble, les clarinettes étaient divisées en trois parties, savoir : 6 premières, 3 secondes et 3 troisièmes. Dans la batterie figuraient une caisse claire et une caisse roulante. Eu égard à sa composition, cette musique fut trouvée assez bonne ; seulement il y avait lieu de faire observer que trois de ses instrumentistes, la petite flûte, le premier cornet à pistons et le premier trombone, étaient d'anciens gagistes.

On entendit ensuite la musique du 74e de ligne, laquelle comprenait :

1 petite flûte.
1 petite clarinette.
15 grandes clarinettes.
4 cors.
1 trompette.
1 néo-cor.
4 cornets à pistons.
2 bugles Sax.
5 trombones.
8 ophicléides.
7 hommes composant la batterie.

Total : 49 exécutants.

Les clarinettes y étaient divisées en quatre parties, savoir : 8 premières, 3 secondes, 2 troisièmes et 2 quatrièmes. Dans la batterie, on remarquait deux caisses claires. Des quatre musiques régimentaires qui prirent part à ce concours, celle-ci fut déclarée la meilleure ; il est juste de dire aussi qu'elle avait exécuté un pas redoublé fort remarquable.

A cette musique succéda celle du 1er de ligne, composée de la manière suivante :

1 petite flûte.
1 petite clarinette.
20 grandes clarinettes.
6 cors.
2 cornets à pistons.
1 clavi-cor.
6 trombones.
6 ophicléides.
6 hommes pour la batterie.

Total : 49 exécutants.

Dans cette musique, les clarinettes étaient divisées en quatre parties, savoir : 9 premières, 4 secondes, 4 troisièmes et 3 quatrièmes. On y remarquait l'absence des trompettes. Elle fut déclarée passable. Il n'y avait qu'une seule caisse claire dans la batterie.

Enfin, la dernière musique régimentaire que l'on eut occasion d'entendre fut celle du 62e de ligne, ainsi composée :

1	petite flûte.
1	petite clarinette.
12	grandes clarinettes.
2	cors.
2	néo-cors.
3	cornets à pistons.
3	trombones.
6	ophicléides.
6	hommes pour la batterie.
Total : 36	exécutants.

Ici les clarinettes étaient divisées en quatre parties, savoir : 5 premières, 3 secondes, 2 troisièmes et 2 quatrièmes. La commission trouva que cette musique était excessivement faible sous tous les rapports. Au reste, de toutes les combinaisons qui venaient d'être soumises à son appréciation, aucune ne lui avait paru propre à donner la moindre idée de ce que doit être une bonne musique militaire dans toute l'acception du mot.

Après cette expérience préparatoire, on passa à l'audition des musiques organisées suivant le projet de M. Carafa et celui de M. Sax. La première offrait la composition ci-après :

1	petite flûte.
1	petite clarinette.
2	clarinettes *solo*.
7	premières grandes clarinettes.
7	deuxièmes grandes clarinettes.
4	hautbois.
4	bassons.
2	cors ordinaires.
2	cors à pistons.

2 trombones Sax à cylindres.
2 cornets à pistons.
3 trompettes.
4 ophicleides.
4 hommes composant la batterie.

Total : 45 exécutants (1).

La seconde, celle de M. Sax, était organisée de la manière suivante :

1 petite flûte.
1 petite clarinette.
6 grandes clarinettes.
1 clarinette-basse.
2 cornets à pistons.
2 petits sax-horns en *mi* bémol.
4 sax-horns en *si* bémol.
4 sax-horns en *mi* bémol (alto).
4 sax-horns en *si* bémol (basso), dont 2 à trois cylindres et 2 à quatre cylindres.
3 sax-horns contre-basses en *mi* bémol.
2 trombones à cylindres.
2 trombones ordinaires.
2 ophicléides à clefs.
4 hommes composant la batterie.

Total : 38 exécutants.

Cette musique ne comportant que 38 musiciens, au lieu de 45, par le motif que nous avons fait connaître précédemment, c'est-à-dire, par suite de la défection des 7 artistes qui devaient compléter l'ensemble, différait

(1) M. Carafa, dans l'espoir sans doute de rendre son triomphe plus certain, avait amené quarante-neuf instrumentistes; mais le nombre total des musiciens ne devant pas dépasser quarante-cinq, la commission l'obligea à retrancher l'excédant. En conséquence, deux bugles et deux flûtes, qui figuraient dans sa musique, en furent distraits avant l'audition. Malgré cette diminution, M. Carafa conservait encore l'avantage du nombre sur son adversaire.

en cela du plan tracé par Ad. Sax dans son mémoire, et dont voici la disposition :

2 petits sax-horns en *mi* bémol.
4 grands sax-horns en *si* bémol.
4 grands sax-horns en *mi* bémol (ténor).
2 grands sax-horns barytons en *si* bémol à trois cylindres.
2 grands sax-horns-basses en *si* bémol à quatre cylindres.
4 sax-horns contre-basses en *mi* bémol.
2 cornets à trois cylindres.
6 trompettes à trois cylindres (système Sax).
2 trombones à cylindres (système Sax).
2 trombones à coulisses.
2 saxophones.
1 petite flûte en *ré* bémol.
1 petite clarinette en *mi* bémol.
6 grandes clarinettes en *si* bémol.
2 paires de cymbales et triangle.
1 caisse roulante.
1 caisse claire.
1 grosse caisse.

Total : 45 exécutants.

Les résultats du tirage au sort ayant fixé l'ordre dans lequel devait avoir lieu l'audition comparative, ce fut à la musique de M. Carafa de commencer. En conséquence, elle fit entendre l'*andante* de M. Ad. Adam, l'un des morceaux précédemment désignés par la commission pour les épreuves du concours. La musique d'Ad. Sax répéta immédiatement le même morceau. La musique de M. Carafa reprit alors, en exécutant un pas redoublé du même compositeur, et celle de M. Sax fit entendre à son tour le même morceau; après quoi les deux musiques réunies exécutèrent simultanément ce pas redoublé, qui produisit un grand effet. Chacune des parties adverses firent entendre ensuite le morceau pour lequel elles avaient eu la liberté du choix. L'orchestre de M. Carafa joua l'ouverture de la *Muette de Portici* d'Auber, et les musiciens de Sax exécutèrent une belle fantaisie de M. Fessy, leur chef d'orchestre.

La commission ayant eu à se prononcer sur les résultats de cette lutte,

soutenue des deux parts avec beaucoup d'ardeur, fut unanimement d'avis que le système proposé par M. Carafa offrait une grande variété de timbres, mais que le système proposé par Ad. Sax se distinguait par une sonorité plus puissante et plus homogène, par une fusion remarquable et une plénitude rare dans le *forte* comme dans le *piano*, enfin par une portée et un volume de sons tels, qu'à une distance assez considérable, aucun détail de cet harmonieux ensemble ne pouvait échapper à l'oreille satisfaite et charmée. La puissance et l'ampleur des sax-horns contre-basses avaient surtout excité l'admiration la plus vive. La commission, lorsqu'elle eut entendu les deux orchestres réunis, déclara qu'un pareil ensemble produirait une musique parfaite sous tous les rapports, et dont rien ne saurait égaler l'effet immense et grandiose. Malheureusement tout fait craindre qu'il ne soit en France d'une réalisation impossible, le chiffre des exécutants nécessaires à sa formation étant hors de toute proportion avec celui que les règlements ont prescrit jusqu'à ce jour.

Après ces épreuves, les plus importantes de la séance, vinrent celles qui concernaient l'organisation des *fanfares*. Trois projets furent soumis à la commission. Le premier, formé à l'aide des éléments qu'avait fournis la musique du 74e de ligne, comprenait :

9 cornets à pistons.
3 bugles en *si* bémol.
2 trompettes.
1 cor à pistons.
2 néo-cors.
2 clavi-cors.
2 trombones.
6 ophicléides.

Total : 27 exécutants.

Le second, présenté par M. Carafa, offrait la disposition suivante :

1 petit cornet en *la* bémol.
1 petit bugle en *mi* bémol.
2 bugles en *si* bémol.
2 bugles en *la* bémol.

2 bugles en *mi* bémol (alto).
4 trompettes ordinaires (système Sax).
2 trompettes-Sax à cylindres.
2 cors à pistons.
2 cors ordinaires.
3 trombones.
4 ophicléides.

Total : 25 exécutants.

Le troisième, présenté par M. Sax, était combiné comme suit :

2 petits sax-horns en *mi* bémol.
4 sax-horns en *si* bémol.
4 sax-horns en *mi* bémol (alto).
2 cornets à pistons.
2 trombones à cylindres.
2 trombones à coulisses.
4 sax-horns en *si* bémol (basso), dont 2 à trois cylindres et 2 à quatre cylindres.
3 sax-horns contre-basses en *mi* bémol.

Total : 23 exécutants.

Ce dernier concours, où le système de M. Sax remporta encore sur tous les autres un avantage marqué, vint mettre fin aux opérations auxquelles se livra la commission dans cette importante séance du 22 avril.

Comme conséquence des épreuves qui venaient d'avoir lieu, M. le président invita chacun des membres de la commission à vouloir bien fournir le projet d'organisation qui lui semblerait le meilleur. Nous donnons ici celui de M. le comte de Saint-Andréa, auquel la commission adhéra à l'unanimité, reconnaissant qu'il devait réaliser dans son application une musique magnifique, et supérieure à toutes celles qui existent en Autriche, en Prusse et en Russie, ainsi que dans les autres contrées de l'Europe, et cela notamment, comme le faisait observer M. Spontini, par l'adoption et l'introduction des instruments de M. Sax, que ces différentes nations ne possédaient pas encore dans leurs armées (1). Cette musique modèle était composée de la manière suivante :

(1) L'illustre maître italien, dans la note soumise par lui à la commission, et qui renfer-

1 petite flûte.
2 petites clarinettes en *mi* bémol.
8 hautbois militaires, 1er et 2e (mais ayant une plus grande dimension et une anche plus forte que les hautbois dont on fait usage en France).
16 grandes clarinettes en *si* bémol (1res et 2es *seulement*, ou bien toutes à l'unisson).
2 clarinettes-altos en *fa*.
2 clarinettes-basses.
2 saxophones.
4 bassons militaires (aux mêmes conditions que les hautbois).
4 trompettes à cylindres, de Sax.
2 petits sax-horns en *mi* bémol.
4 sax-horns en *si* bémol.
4 sax-horns-altos en *si* bémol.
4 sax-horns-basses en *si* bémol.
4 sax-horns-contre-basses en *mi* bémol.
4 cors (2 ordinaires et 2 à trois cylindres).
3 trombones à coulisses (alto, ténor et basse).
3 trombones à cylindres (alto, ténor et basse).
5 *batterie*.

Total : 74 exécutants.

La commission, en approuvant ce système d'organisation, dut néanmoins faire ses réserves relativement au chiffre des exécutants qu'il devait

mait ses propositions d'organisation nouvelle dit, en parlant de ces dernières (nous citons textuellement) : « Propositions qui m'ont éte suggérées par la colossale et la plus imposante « opinion que m'inspire le nom de France et des armées françaises, ainsi que par ma longue « expérience de ce genre de musique, que j'ai mise en pratique en Prusse et dans d'autres « régions de l'Allemagne et du Nord; propositions que je ne saurais varier ni modifier en « aucune manière, lorsque même elles n'obtiendraient pas l'assentiment général de la com- « mission, dans laquelle je suis entré avec pleine et entière liberté d'opinion et de sentiment, « exempt de toute prévention et de partialité, et sans que l'on m'ait imposé ni prescrit d'au- « tre condition que celle d'améliorer, suivant mon propre jugement, l'organisation des mu- « siques militaires de France. » Puis, après avoir donné son plan d'organisation, le grand maître ajoute :... « Déclarant que sur ce pied, *invariable*, la musique militaire de France « deviendra supérieure à celles de Prusse, d'Autriche, de Russie et de toute l'Europe, « NOTAMMENT PAR L'ADOPTION ET L'INTRODUCTION DES INSTRUMENTS DE SAX, QUE L'ON NE POS- « SÈDE PAS DANS LES SUSDITES ARMÉES. »

réunir, déclarant qu'un chiffre aussi élevé lui paraissait un invincible obstacle à son adoption pure et simple, à raison des frais considérables que l'entretien d'un personnel aussi nombreux ne pouvait manquer d'occasionner; que, par ce motif, force était de le réduire et de modifier en conséquence le plan de M. Spontini, tout en s'y conformant néanmoins autant que possible. Après une mûre délibération, on convint que les éléments à admettre, pour une nouvelle composition des musiques militaires, seraient les suivants: petite flûte, petite clarinette, grandes clarinettes, clarinettes-basses, saxophones, hautbois, bassons, cornets à pistons ou à cylindres, trompettes à trois cylindres (système Sax), cors à trois pistons ou à trois cylindres, sax-horns sopranos, altos, ténors, barytons, basses et contre-basses, saxotrombas, trombones à coulisses et trombones à cylindres (système Sax), ophicléides. De ces divers instruments, les uns étaient anciens, les autres réintroduits, d'autres entièrement nouveaux. Mais il n'en est pas un, soit nouveau, soit ancien, qui, avant d'être adopté, n'ait été longuement examiné par la commission. Le choix de cette dernière, quant aux clarinettes, s'était porté sur des clarinettes *omnitoniques*, bien que celles de M. Sax lui eussent paru dignes de ses suffrages. Cette décision n'avait d'autre but que de laisser toute latitude aux perfectionnements des facteurs(1). Pour ce qui est des hautbois et des bassons, ils durent principalement leur rentrée dans les musiques à la question de variété dans les timbres. La commission opina d'ailleurs pour le choix et l'adoption des modèles les plus sonores. Restaient, après cela, les instruments nouveaux, présentés par M. Sax. Soumis à des épreuves réitérées, et toujours vainqueurs dans quelque circonstance que ce fût, ces magnifiques instruments, qui présentaient toutes les qualités que doivent réunir des instruments employés pour l'usage militaire, à savoir, la sonorité, la puissance, l'éclat, la portée, l'étendue, la justesse et l'égalité, aussi bien que la simplicité de mé-

(1) M. Moline de Saint-Yon, qui était alors au département de la guerre, sachant que la commission avait donné la préférence aux clarinettes de M. Sax sur toutes celles qui lui avaient été présentées durant le cours de ses travaux, et qu'en conséquence l'emploi de ces instruments ne pouvait manquer d'être avantageux pour les musiques militaires, ne crut pas devoir faire entrer en ligne de compte, avec les intérêts généraux de l'armée, certains intérêts privés, et, par une mesure ultérieure, prescrivit l'adoption, dans nos régiments, des clarinettes de M. Sax.

canisme et la facilité d'embouchure et de doigté, furent déclarés par la commission éminemment propres à réaliser une grande amélioration dans les musiques régimentaires, et à former, pour ainsi dire, le fond, la base de ces musiques. La commission reconnut que l'instrument appelé Saxophone possède un charme et une puissance vraiment incomparables; qu'il se prête avec un égal succès aux nuances les plus douces comme aux effets les plus grandioses; qu'il offre en un mot d'immenses ressources aux procédés d'instrumentation, et qu'on peut l'employer avec un égal avantage, soit pour les *soli*, soit pour les ensembles. Quant à la *saxo-tromba*, il a été constaté à diverses reprises qu'elle possédait une sonorité aussi forte que belle, et qu'elle participait à la fois du bugle et de la trompette, avec cette différence toutefois que le timbre de cet instrument est moins voilé que celui du bugle et moins strident que celui de la trompette. La saxo-tromba, ayant un caractère spécial, devait à ce titre occuper une place importante dans les musiques et entrer dans la composition du nouveau système. La commission prit d'ailleurs en considération que les instruments dont il vient d'être question, étant le produit d'une invention toute récente, la France serait la première nation qui en compterait dans ses musiques. Mais c'est principalement sur l'adoption de la famille des saxhorns, que la commission fonda de hautes espérances. Ces instruments, qui embrassent chromatiquement une vaste échelle de l'aigu au grave, fournissent, suivant l'ingénieuse observation faite par M. Adolphe Sax, dans son mémoire, un fond, un noyau de la nature du quatuor vocal, au moyen duquel tous les intervalles harmoniques sont parfaitement remplis; avantage essentiel qui manquait autrefois à la musique militaire. Ainsi que la commission avait eu lieu de le reconnaître, et comme l'a fort bien démontré aussi M. Adolphe Sax, les bugles à clefs sont d'une qualité de timbre très-inégale, et sont quelquefois même excessivement faux. Il n'est donné qu'à un virtuose de première force de les rendre supportables. Quant aux bugles à pistons, l'inconvénient qu'on est fondé à leur reprocher tout d'abord, c'est de ne pouvoir être construits dans des proportions convenables; de plus, le système des pistons engendre des angles à l'intérieur du tube, lorsque les pistons sont au repos; et quand on les fait jouer, le nombre de ces angles s'en accroît d'autant par chaque piston, ce qui dénature le son complétement. A côté

de ces deux espèces de bugles, d'un système fort défectueux, comme on vient de s'en convaincre, se présente l'instrument nommé *flügelhorn*, à Vienne, et *bugle à cylindres*, à Bruxelles. Le principal défaut de ce dernier est de produire deux angles à chaque cylindre qu'on fait mouvoir pour changer de ton; de sorte qu'en se servant des trois cylindres, on a six angles. Il est bon de remarquer ensuite que le mécanisme en est d'une fragilité extrême: la pluie comme la poussière le mettent en désarroi. Il s'use d'ailleurs rapidement; le plus petit effort suffit pour le déranger et l'empêcher de fonctionner; enfin, si, par hasard, un des ressorts ou supports vient à se casser, ou simplement à se détacher, il ne faut rien moins qu'un facteur, un horloger ou un mécanicien doué d'une assez grande habileté, pour remettre cette petite pièce en état. Il existe aussi d'autres systèmes encore plus imparfaits, dont il est inutile de parler. La commission, après toutes les expériences nécessaires, resta convaincue que le système de M. Sax ne présente aucun de ces défauts, et qu'il est au contraire le plus simple de tous, le plus solide, et principalement celui qui conserve le mieux au son sa qualité naturelle, en ce qu'il n'offre aucun angle à l'intérieur du tube, soit qu'on maintienne les cylindres au repos, soit qu'on les fasse fonctionner. En effet, dans le premier cas, le tube passe à travers les cylindres, droit comme si l'instrument était simple; dans le second, l'action des cylindres ne produit d'autre effet que celui d'un changement de ton (dit *corps de rechange*). Ce système de cylindres est applicable à tous les instruments de cuivre.

La commission, considérant que le nombre actuel de quarante-cinq musiciens est insuffisant pour former une bonne musique militaire d'infanterie, proposa, dans son rapport au ministre, de la porter à cinquante-cinq, y compris la batterie et les élèves. Elle fit observer que ce chiffre ne présentait qu'une augmentation de dix élèves, c'est-à-dire, à peu près trois de plus par bataillon, et qu'il n'égalait pas encore celui des musiques étrangères. Elle ajouta qu'elle en regardait d'ailleurs l'adoption comme indispensable à la composition d'un ensemble instrumental digne d'un pays tel que la France. Considérant en outre qu'il y a également pénurie dans les autres corps de musique militaire, elle demanda que le chiffre des exécutants fût porté à trente-six, pour les musiques de cavalerie, comme pour celles des *chasseurs*; déclarant que des motifs longuement discutés, quant

au choix, à la réunion et à la combinaison des instruments, avaient provoqué cette demande, que suffirait à justifier pleinement d'ailleurs l'exemple des autres nations de l'Europe, dont les musiques militaires, beaucoup plus nombreuses que les nôtres, atteignent, et dépassent souvent même, ainsi que nous avons eu plusieurs fois occasion de le dire, le chiffre de soixante-quatorze instrumentistes. En conséquence, la commission émit le vœu que la répartition du personnel fût arrêtée de la manière suivante :

ORGANISATION DÉFINITIVE PROPOSÉE PAR LA COMMISSION POUR LES MUSIQUES RÉGIMENTAIRES.

I.

Musiques d'infanterie.

1 petite flûte en *ut*.
1 petite clarinette en *mi* bémol.
14 grandes clarinettes en *si* bémol omnitoniques (1res et 2es).
2 clarinettes-basses recourbées en *si* bémol, avec pavillon de cuivre (système Sax).
2 saxophones.
2 hautbois (modèle allemand).
2 bassons (avec pavillon de cuivre).
2 cornets à trois cylindres.
2 trompettes à trois cylindres (système Sax).
4 cors à trois cylindres.
1 petit saxhorn en *mi* bémol.
2 saxhorns en *si* bémol.
2 saxhorns en *mi* bémol (alto).
3 saxhorns-basses en *si* bémol, à trois ou quatre cylindres.
4 saxhorns-contre-basses en *mi* bémol.
1 trombone à cylindres (système Sax).
2 trombones à coulisses.
2 ophicléides.
5 hommes pour la batterie.

Total : 55 exécutants.

II.

Musiques de cavalerie.

2 trompettes d'harmonie.
4 trompettes à cylindres (système Sax).
2 petits saxhorns en *mi* bémol.
7 saxhorns en *si* bémol (1 solo, 3 premiers et 3 seconds).
2 saxhorns en *la* bémol } pour remplacer les cors.
2 saxhorns en *mi* bémol } pour remplacer les cors.
2 saxo-trombas.
2 cornets à pistons.
1 trombone à trois cylindres (système Sax).
3 trombones à coulisses.
3 saxhorns en *si* bémol (baryton) à trois cylindres.
3 saxhorns-basses en *si* bémol, à quatre cylindres.
3 saxhorns-contre-basses en *mi* bémol.

Total : 36 exécutants.

Selon l'avis de la commission, les régiments de ligne et de réserve pourraient adjoindre à la composition ci-dessus un timbalier, lequel jouerait de la caisse claire lorsque les troupes seraient à pied.

III.

Musiques de chasseurs.

6 trompettes à trois cylindres (système Sax).
6 petits saxhorns en *mi* bémol.
12 saxhorns en *si* bémol.
6 saxhorns en *mi* bémol (alto).
6 saxhorns en *mi* bémol (basse).

Total : 36 exécutants.

Soit par compagnie :

1 trompette à cylindres (système Sax).

1 petit saxhorn en *mi* bémol.
2 saxhorns en *si* bémol.
1 saxhorn en *mi* bémol (alto).
1 saxhorn en *si* bémol (basse).

Total : 6 exécutants.

Pour ce qui est des fanfares, la commission décida à l'unanimité qu'il faudrait supprimer tous les clairons et trompettes d'ordonnance, attendu que ces instruments sont totalement défectueux; elle proposa en conséquence de remplacer les premiers par des saxhorns, et les seconds par des trompettes (système Sax). Les clairons d'ordonnance ne peuvent guère servir qu'aux signaux; ils n'ont que cinq ou six notes, et, à les considérer même comme instruments de signal, ils manquent de sonorité. On ne saurait en aucun cas surtout songer à en faire des instruments concertants. D'ailleurs rien n'est plus monotone que leur sonnerie. Quant aux bugles, ils sont presque tous horriblement faux. M. Ad. Sax, pour remédier à ces inconvénients, a construit des saxhorns et des trompettes d'ordonnance, au moyen desquels il deviendra facile de jouer des duos, des trios ou des quatuors, selon que deux, trois ou quatre musiciens se trouveront réunis. L'instrument, dans son état normal, sert aux signaux; mais si l'on y adapte une petite pièce avec cylindres, que le chasseur ou le cavalier porterait dans un étui, l'artiste se trouve tout à coup en possession d'une assez vaste étendue chromatique, c'est-à-dire qu'il peut obtenir alors de trente à trente-cinq sons différents, au lieu de n'en avoir que cinq à six au plus. Cette ingénieuse disposition n'est pas non plus d'une médiocre importance par rapport à la solidité; car, n'obligeant en aucune façon à tenir les cylindres constamment adaptés à l'instrument, elle laisse la faculté de les en distraire à volonté, pour le service des casernes et pour la transmission des signaux, et de serrer alors cette pièce dans un étui, où elle est à l'abri de tout accident; bien plus, l'instrument à l'état naturel, étant soprano ou contralto, cette pièce peut être disposée de telle sorte qu'il devienne instrument ténor ou basse; et, par ce moyen, on est toujours à même de réaliser un quatuor complet. D'un autre côté, rien n'empêcherait d'adjoindre à volonté les saxhorns d'ordonnance à la masse des autres instruments, pour grossir l'ensemble, et, de cette manière, on obtiendrait un effet grandiose et colossal.

L'expérience ayant démontré qu'il n'y avait aucune exagération dans l'ensemble des qualités attribuées par M. Ad. Sax aux instruments perfectionnés d'après son système, et que ceux-ci réalisaient bien réellement tous ces avantages, et possédaient même en outre un éclat, un volume et une portée de son, qu'aucun des instruments anciens ne saurait offrir, la commission détermina unanimement qu'ils devaient être adoptés, à l'exclusion de tous autres, pour les fanfares et pour les signaux, conformément à ce qui vient d'être dit précédemment.

Afin d'obvier au surcroît de dépense qu'allait nécessiter l'augmentation du personnel des musiques militaires, ainsi que la juste rétribution accordée aux quelques gagistes qu'elle proposait de rétablir, la commission pensa qu'il était indispensable d'augmenter les allocations consacrées à l'entretien de chaque musique. Elle faisait remarquer, pour appuyer sa demande, que les 9,000 fr. accordés jusqu'ici aux régiments d'infanterie pour cet objet, seraient à peine suffisants à leurs besoins, et qu'il était impossible que les 2,500 fr. alloués à la cavalerie pussent jamais subvenir à tous les frais exigés pour l'entretien d'une bonne musique d'instruments de cuivre. Les accidents occasionnés par les mouvements violents du cheval dans la cavalerie, et par les fatigues de la marche dans l'infanterie, nécessitent des réparations ou même des renouvellements si fréquents, que jamais dépense ne fut mieux justifiée. La commission, prévoyant le cas où l'on s'en tiendrait au chiffre actuel pour les musiques d'infanterie, reconnut qu'une pareille somme pourrait suffire à la rigueur, moyennant qu'on procéderait avec économie; mais, à l'égard de la cavalerie, elle déclara qu'il y avait urgence à porter l'allocation annuelle de 2,500 à 5,000 fr. Elle jugea pareillement qu'il conviendrait d'accorder une première mise de fonds à chaque musique, soit 2,000 fr. pour les régiments d'infanterie et 3,000 fr. pour les régiments de cavalerie. On ferait servir ces sommes à l'achat de nouveaux instruments, en même temps qu'on ordonnerait de vendre les instruments anciens, ou bien de les déposer au domaine (1).

(1) La commission pensa que les fonds imputables aux musiques de cavalerie pourraient être prélevés sur le produit de la vente des fumiers, d'un rapport si considérable en tout temps.

Abordant les considérations relatives au rang des artistes-musiciens dans l'armée, la commission, comme stimulant au zèle et à la bonne volonté des exécutants les plus habiles, proposa de créer en leur faveur des chances d'avancement, c'est-à-dire, des grades de diverse nature, points de mire offerts à leur ambition. Voici les dispositions qu'elle crut devoir prendre dans ce but. Elle établit que dans l'infanterie, par exemple, le chef de musique pourrait obtenir le grade d'adjudant (1), et qu'il y aurait en outre un sous-chef du grade de sergent-major, plus deux sergents et deux caporaux. Dans la cavalerie, elle fixa également un grade d'adjudant pour le chef de musique, et admit en sus un trompette-major du grade de maréchal des logis, plus deux brigadiers et plusieurs trompettes de première classe, à l'instar des soldats d'élite; mais le tout, bien entendu, sans préjudice d'une équitable rémunération; car, s'il arrive d'ordinaire que le véritable artiste se montre plus sensible aux égards qu'à l'argent, la justice veut néanmoins qu'on lui fasse une position avantageuse, pour qu'il n'y ait point une disproportion trop marquée entre le gain pécuniaire de celui qui s'astreint aux exigences du service militaire, et les bénéfices réalisés par celui qui demeure dans la vie civile. En ce qui concerne spécialement les musiques de cavalerie, il est bon de dire que les trompettes de régiment (aux termes des dernières prescriptions), devant marcher, en cas de détachement, avec leurs escadrons respectifs, il en résulte, pour le temps de paix, qu'un corps de troupes, lorsqu'il occupe plusieurs garnisons, ne peut réunir à l'état-major les éléments nécessaires aux travaux qui assurent l'excellence et les progrès des musiques, et qu'ainsi, loin de s'améliorer, ces musiques dégénèrent et se perdent de jour en jour. C'est pourquoi la commission fut unanimement d'avis qu'il était indispensable de rapporter une disposition aussi fâcheuse, et d'ordonner, au lieu et place, que la musique fût toujours réunie à l'état-major, afin que l'absence d'une certaine partie des exécutants ne vînt plus entraver les études ou les répétitions. Dans ce cas, le service des signaux, dans les escadrons déta-

(1) Le chef de musique, étant par sa position souvent obligé de donner des ordres au tambour-major, soit pour l'instruction des tambours, soit pour l'organisation et la répétition des marches militaires, on voit combien il serait nécessaire qu'il fût adjudant, afin d'avoir un grade plus élevé que celui du tambour-major.

chés, serait confié à des trompettes qui y rempliraient des fonctions analogues à celles que les tambours remplissent dans l'infanterie. La commission avait principalement en vue d'atteindre à ce résultat, lorsqu'elle demandait l'augmentation du personnel des musiques de cavalerie; car une musique de cavalerie, ne pouvant produire d'effet qu'autant qu'elle se compose de trente artistes au moins, il en résultait la nécessité de porter de deux à trois, par escadron, le nombre des élèves trompettes, ce qui devait élever de trente-deux à trente-sept exécutants (chiffre demandé plus haut par la commission) l'effectif des musiciens et des élèves; ou mieux encore, suivant elle, pouvait-on arriver au même but en créant quelques grades intermédiaires entre les chefs de musique et les simples trompettes (toujours comme il a été indiqué ci-dessus), sans toucher alors au chiffre des simples trompettes. Ainsi que l'avait pensé la commission, une pareille organisation serait d'autant meilleure qu'elle offrirait de plus grands moyens de surveillance sur les musiciens, et que le maréchal des logis et les brigadiers-trompettes pourraient alterner entre eux pour le service et les réunions partielles auxquelles n'assiste pas le trompette-major. En appliquant ce principe, on pourrait organiser les musiques de cavalerie suivant ce qu'elle avait cru devoir proposer, à savoir :

1 chef de musique ayant rang d'adjudant.
1 trompette-major, ayant rang de maréchal des logis chef.
1 maréchal des logis trompette, ayant rang de maréchal des logis.
2 brigadiers trompettes, ayant rang de brigadiers.
10 trompettes de première classe, portant une marque distinctive.
10 trompettes de seconde classe.
12 élèves trompettes, dont 2 compteraient au peloton hors rang, avec tous les hommes gradés de la musique.

Total : 37 (1).

La commission, en soumettant ces diverses propositions au ministre, ajoutait que s'il était besoin d'un dernier motif pour déterminer l'augmen-

(1) Ce chiffre de 37, fixé dans l'origine par la commission pour la composition du personnel des musiques de cavalerie, fut réduit à 36, conformément à l'une de ses dernières décisions.

tation du personnel des musiques, il suffisait d'avoir égard à cette considération, qu'au moment du combat les musiciens de cette arme (la cavalerie) deviennent partie active aussi bien que les autres militaires, puisqu'ils peuvent, si le cas l'exige, mettre le sabre à la main comme eux.

L'ensemble des dispositions principales fixées par la commission, et dont quelques-unes avaient été puisées dans une excellente note que M. le colonel Gudin avait rédigée pour la circonstance, furent encore complétées et soutenues à l'aide de quelques décisions accessoires, dont l'importance pouvait être facilement appréciée.

Après avoir indiqué les moyens de faire entrer à l'avenir, dans nos musiques, des artistes distingués, et de les y fixer en les attachant à leur profession, il convenait de rechercher le mode le plus avantageux pour recruter les simples musiciens; or, trois mille cinq cents enfants de troupe, élevés dans les corps aux frais de l'État, ne semblent-ils pas la pépinière naturelle des instrumentistes de régiment? Il est vrai que pour mettre ces jeunes organisations en état de produire tous les fruits qu'elles recèlent en germe, il faudrait déployer à leur égard une sollicitude en quelque sorte maternelle, suivre avec soin leur éducation, surveiller attentivement leur carrière, et par tous les moyens possibles hâter leurs progrès. Il faudrait, par exemple, que quinze cents enfants au moins fussent placés dans plusieurs gymnases musicaux, créés à cet effet dans les principales villes de France, où il existe déjà des succursales ou des écoles de musique, comme Paris, Lille, Strasbourg, Metz, Lyon, Marseille et Toulouse. C'est dans de pareils établissements que ces enfants recevraient à peu de frais une bonne instruction musicale, à laquelle il conviendrait sans doute d'annexer quelques cours d'enseignement primaire. Ils y trouveraient en outre les soins matériels et les idées morales que les corps sont quelquefois dans l'impossibilité de leur fournir. Chaque gymnase pourrait être placé sous la direction d'anciens chefs de musique, et l'art musical y serait enseigné par des artistes déjà établis dans la localité. De cette manière, il y aurait toujours, pour la formation des corps, abondance d'excellents musiciens. Ceux d'entre les élèves des gymnases départementaux qui auraient montré une aptitude particulière, seraient envoyés au gymnase musical supérieur (celui de la capitale), où ils viendraient apprendre la composition, et faire toutes les études nécessaires pour être en droit de passer

chefs de musique. Telles étaient les vues de la commission relativement au moyen d'utiliser, au profit des musiques régimentaires, l'avenir des enfants de troupe. Cependant, comme il se pouvait, par différents motifs difficiles à prévoir, qu'une pareille mesure n'obtînt point la sanction du ministre, la commission se contentait de demander, le cas échéant, qu'on engageât du moins les enfants de troupe à suivre la carrière pour laquelle ils avaient été élevés, en leur promettant en retour, et en leur accordant en effet une position avantageuse et bien rétribuée aussitôt leur enrôlement. La commission saisit ensuite l'occasion d'exprimer sa pensée sur l'étude du chant choral. Elle déclara qu'elle adhérait pleinement à cette institution, et qu'elle la considérait, non-seulement comme un élément moral propre à exciter le courage et à développer les sentiments généreux chez le soldat, mais encore comme un puissant auxiliaire pour activer les progrès des élèves musiciens destinés à former les musiques de régiment. Elle conclut en conséquence au maintien d'une règle si efficace, de même qu'à sa stricte et rigoureuse application.

Plusieurs autres questions vinrent, en dernier lieu, provoquer la sollicitude de la commission. Ainsi il lui parut convenable que les chefs de musique ne fussent admis à exercer cet emploi qu'après avoir subi un examen devant un jury composé de la section de musique de l'Institut, qui se réunirait deux fois par an pour cet objet. En même temps qu'elle offrirait des garanties pour la capacité des chefs, une pareille mesure ne manquerait pas sans doute de donner à ceux-ci une valeur et une influence considérables dans leurs corps. La commission affirma qu'il serait également nécessaire d'exiger que les candidats eussent acquis une certaine force d'exécution sur un instrument *solo*, quel qu'il fût. Elle admit enfin que tout individu, élève d'un gymnase militaire, ou tout autre même, pourvu qu'il remplît les conditions requises, serait apte à passer chef de musique.

La commission proposa en outre de fonder un bon journal de musique, en rapport avec l'organisation nouvelle, et fournissant un choix périodique de marches, pas redoublés et autres morceaux, composés par des artistes compétents. Pour rendre cette publication vraiment utile, elle demandait que les régiments fussent tenus de s'abonner à ce journal, et que les musiques fussent invitées à exécuter de préférence les compositions qu'il con-

tiendrait, ce qui, avait-elle soin d'ajouter, les mettrait complétement à l'abri des productions souvent médiocres, et quelquefois fautives, qui forment aujourd'hui leur répertoire, et qui sont généralement l'œuvre de chefs de musique incapables.

La commission jugea qu'il était nécessaire d'introduire un métronome par musique, afin que l'on pût exécuter les compositions dans le mouvement voulu, c'est-à-dire, conformément aux intentions de l'auteur, et pour que le pas fût aussi réglé d'une manière invariable. Elle émit également le vœu qu'on prescrivît l'adoption d'un diapason fixe en si bémol, conforme au modèle qu'elle présentait, démontrant que cette mesure donnerait la possibilité de réunir et de faire jouer ensemble simultanément deux ou un plus grand nombre de musiques, suivant que l'exigerait la circonstance.

La commission pensa qu'il serait aussi fort utile d'avoir dans l'infanterie des boîtes ou étuis en bois pour les instruments fragiles, notamment pour les clarinettes. Au reste, la commission était d'avis d'adjoindre à chaque musique un facteur spécial, commis à la réparation des instruments à mesure qu'ils se détérioreraient, et chargé de les entretenir tous en bon état de service et de conservation.

La commission demanda que le système par elle proposé fût rendu obligatoire pour toutes les musiques de l'armée, cette mesure lui paraissant indispensable pour éviter les fraudes et l'achat de mauvais instruments, qui sont souvent introduits dans les corps par l'ignorance ou la cupidité de quelques facteurs, ainsi qu'elle avait déjà eu l'occasion de le faire remarquer au commencement de son rapport. Enfin, la commission pria le ministre de vouloir bien ordonner qu'il fût immédiatement procédé à l'organisation des trois musiques modèles, d'après le nouveau système.

En résumé, elle proposa :

1° De rétablir quelques gagistes;

2° D'augmenter le personnel des musiques;

3° De modifier la composition et l'organisation des musiques militaires, comme il a été indiqué ci-dessus;

4° D'adopter, pour les signaux et les fanfares, des sax-horns, en remplacement des clairons d'ordonnance; et des trompettes (système Sax), en remplacement des trompettes ordinaires;

5° De voter une première mise de fonds, tant pour les musiques d'infanterie que pour celles de cavalerie;

6° D'augmenter l'allocation annuelle pour les musiques de cavalerie;

7° D'améliorer la position des artistes musiciens;

8° De tirer le meilleur parti possible des enfants de troupe, pour recruter les musiques militaires;

9° De ne recevoir aucun chef de musique qu'après un examen préalable;

10° De fonder un bon journal de musique militaire, en rapport avec l'organisation nouvelle, et d'inviter les chefs de musique à faire exécuter de préférence les compositions que ce journal publierait;

11° D'ordonner l'introduction d'un métronome dans chaque régiment;

12° De prescrire pour chaque musique l'usage d'un diapason fixe en *si* bémol, conforme au modèle présenté;

13° D'adopter des étuis en bois, dans l'infanterie, pour les instruments fragiles;

14° D'adjoindre un facteur d'instruments à chaque musique;

15° De rendre le nouveau système obligatoire pour toutes les musiques de l'armée;

16° De procéder immédiatement à l'organisation de *trois* musiques modèles d'après le nouveau système.

Telles étaient les conclusions du rapport que nous avions rédigé au nom de la commission. En prenant connaissance de ce document, M. le maréchal ministre de la guerre put se convaincre que la commission avait parfaitement rempli les obligations que sa tâche lui imposait, et que, pour arriver à ce résultat, nulle précaution, nul essai, nulle expérience, n'avaient été mis par elle en oubli, et n'avaient échappé à son zèle et à sa sollicitude. En effet, non contente de s'être fait présenter les modèles d'instruments français ou fabriqués en France, produits d'une invention récente ou de perfectionnements nouveaux, elle voulut examiner en outre les instruments de fabrication étrangère, notamment les instruments venus d'Allemagne, et tous ceux, en un mot, dont l'usage s'est le plus nouvellement répandu de nos jours dans les principaux pays de l'Europe. Après avoir scrupuleusement étudié le mécanisme de chacun de ces instruments et en avoir apprécié les résultats à l'audition, elle établit entre eux des compa-

raisons à ces quatre points de vue : 1° la justesse, 2° la sonorité, 3° la facilité d'exécution, 4° la solidité de mécanisme et de facture. Enfin, les jugeant en premier lieu séparément, et en second lieu réunis, elle s'appliqua à découvrir leurs qualités et leurs défauts dans chacun de ces cas, soit leur valeur intrinsèque lorsqu'ils étaient isolément pris, soit leur valeur relative, lorsqu'ils étaient considérés dans l'ensemble. Ce furent ces consciencieuses recherches qui la conduisirent à la solution complète et définitive qu'elle avait eu mission de trouver. Ainsi que le constatent les procès-verbaux, les résultats des expériences ont rarement laissé du doute. Aussi toutes les décisions de la commission ont-elles été prises à l'unanimité. Ce n'est que dans le cours des discussions préalables qu'une dissidence assez prononcée éclata, sur quelques points, entre la majorité de la commission et l'un de ses membres, formant à lui seul la plus faible et la plus impuissante des minorités, mais dont l'opposition toutefois, trop ouvertement dirigée contre le bon sens et la vérité, pourrait devenir passible d'une critique sévère, si l'on n'était assez indulgent pour admettre, en manière d'excuse et en guise de circonstances atténuantes, qu'il y a encore une certaine gloire à rester seul de son opinion, et un certain courage même à se faire l'avocat d'une mauvaise cause, surtout quand on a entrepris de la défendre gratuitement.

Bien que cette opinion isolée, qui ne trouvait même pas à s'appuyer sur l'apparence d'un raisonnement, ne pût être d'aucun poids dans la balance de la justice, et n'eût d'ailleurs aucune influence dans le sein de la commission, elle ne laissait pas néanmoins d'apporter de fâcheuses entraves aux opérations de cette dernière, en augmentant l'agitation et l'inquiétude qui régnaient au dehors parmi les gens intéressés dans l'importante affaire sur laquelle elle avait bientôt à prononcer, et conduits, par leur intérêt personnel ou par de secrets motifs, à juger avec prévention et témérité de ses moindres actes, toutes les fois qu'ils ne se croyaient point fondés à les interpréter en leur faveur. Tout le temps que les travaux de la commission devaient rester secrets, rien n'était plus facile que de dénaturer par de faux rapports tout ce qui se faisait dans son sein; et l'on conçoit que des insinuations perfides, jetées avec adresse en pâture à l'avide curiosité de la foule, ne pouvaient manquer d'accréditer alors les plus absurdes conjectures, les plus outrageantes calom-

nies (1). On espérait sans doute, à l'aide de ces manœuvres habiles, semer le trouble et la division parmi les membres de ce jury, peut-être même réussir à en intimider quelques-uns, ou sinon les pousser par l'irritation à quelque décision prématurée, afin de se ménager ensuite le droit de les accuser hautement de précipitation, d'aveuglement, d'esprit de parti. Pour mettre la commission en garde contre les piéges de la malveillance, et la diriger dans une voie sûre, il ne fallait rien moins que la fermeté de caractère, la rectitude de jugement, le calme et la modération, qui sont le partage du lieutenant général de Rumigny. Nul autre peut-être ne serait parvenu à satisfaire avec plus de tact, de convenance et de dignité, aux exigences d'une position si difficile, et cette conduite prête d'autant plus à l'éloge, qu'ayant été, comme président de la commission, particulièrement en butte à d'odieuses attaques, le général de Rumigny, dans un moment d'indignation, aurait pu céder à l'envie d'y répondre, ce qui eût indubitable-

(1) Voici ce qu'on lit à ce sujet dans un intéressant article sur la réorganisation des musiques militaires, que M. Hector Berlioz fit paraître à cette époque dans les *Débats :*

« La nouvelle de l'examen qu'on fait subir en ce moment à la question que nous venons « d'aborder, cause une grande agitation, surtout parmi les facteurs d'instruments à vent. « Non-seulement ceux de Paris se sont réunis, mais même des députations des facteurs de « province se sont jointes à eux pour aviser aux moyens de détourner le danger dont ils se « croient menacés. Il est vrai, je l'ai dit en commençant, que si la réforme est adoptée dans « le sens indiqué (Berlioz vient de parler des propositions faites par Sax dans son Mémoire), « ils auront de la peine à écouler leurs anciens produits, et ce sera pour eux une perte; « mais il est également vrai, en ce cas, qu'un nombre indéterminable de nouveaux instru- « ments devant être nécessairement fabriqués pour les besoins de l'armée, cette circons- « tance peut être très-favorable à leur commerce.

« On n'a promis le monopole des bugles, des trombones, des trompettes et des tubas à « personne; on examinera les nouveaux instruments : si ceux de Sax sont les meilleurs, « ils devront être adoptés; mais s'il arrive, au contraire, que ses émules l'emportent sur lui, « c'est à eux qu'on s'adressera; rien n'est plus évident. D'ailleurs cette question est tout à « fait secondaire; il ne s'agit pas des intérêts des facteurs, mais bien de ceux de l'art et de « l'armée. L'agitation des chefs d'ateliers où se confectionnent les instruments à vent se « conçoit; mais elle ne doit ni ne peut avoir plus d'influence sur la décision à prendre par « la commission, que n'en aura sans doute la joie des marchands de cuivre, assurés, si la « réorganisation s'opère, d'un subit accroissement de leurs bénéfices. Avec des considéra- « tions pareilles, nous arriverions, en suivant la chaîne des intérêts, jusqu'aux ouvriers mi- « neurs qui extraient le minerai. » (Hector Berlioz, feuilleton des *Débats* du 1er avril 1845.)

ment entraîné la commission dans une polémique sans profit pour l'art, partant contraire au but qu'elle devait s'efforcer d'atteindre. Au reste, le lieutenant général de Rumigny est déjà vengé; les brillants résultats obtenus par la nouvelle organisation ont suffisamment prouvé que, en protégeant Adolphe Sax, il obéissait à la voix qui lui disait de soutenir et d'encourager le talent, devoir de toute âme généreuse, de tout homme d'honneur. Mais les gens qui sont incapables de comprendre une pareille résolution, parce qu'elle est complétement étrangère à leurs habitudes, ne parviennent à se l'expliquer qu'en lui donnant pour mobile un sentiment moins noble et moins pur : l'intérêt personnel. Ils sont tellement imbus de l'esprit du siècle, qu'à leurs yeux rien ne saurait être entrepris que dans un but de spéculation; et c'est effectivement dans ce but qu'ils appliquent tous les jours le précepte de l'Évangile : Aimez votre prochain comme vous-même. Qu'importe, en vérité, l'opinion de pareilles gens ? Aurait-on à se louer d'obtenir leur suffrage? Celui qui a fait le bien, en trouve la récompense dans le témoignage de sa conscience; et, lorsqu'il est en paix avec lui-même, il pourrait être en guerre avec le reste des humains, qu'il serait encore sûr de triompher un jour (1).

Malgré l'absence de toute manifestation officielle, la presse, habile à tirer

(1) L'auteur de ce livre a partagé, avec M. le lieutenant général de Rumiguy, l'honneur d'être en butte aux attaques des adversaires du nouveau projet d'organisation. Son titre de secrétaire-rapporteur de la commission lui imposait des devoirs dont rien au monde n'eût réussi à le détourner. C'est là sans doute ce qui explique l'acharnement haineux de certaines coteries à son égard. Dans un procès récemment intenté à M. Sax, sur une simple question de brevet, les ennemis de ce facteur, n'écoutant que leurs mauvaises passions, ont eu l'audace de venir formuler en plein tribunal, par l'organe de M[e] Marie, les imputations les plus fausses et les plus outrageantes contre le président et le secrétaire de la commission. Nous n'avons pas besoin de dire que ces odieuses attaques ont été relevées comme elles le méritaient, et cela d'une manière si péremptoire, que l'avocat de la partie adverse, honteux de son imprudente conduite, n'a plus osé répliquer un seul mot. Au reste, l'opinion publique a fait justice de ces perfides manœuvres. Il est seulement à regretter qu'un des membres les plus distingués du barreau, un représentant du pays, un homme dont la vie entière devrait être consacrée à la défense de la vérité, ait mis toute son éloquence au service d'une cause qui, pour triompher, emploie les armes les plus viles : le mensonge et la calomnie.

des inductions du moindre bruit qu'elle recueille au passage, avait jusqu'à un certain point réussi à pénétrer dans la pensée de la commission, et, s'aidant de ces prémisses, était parvenue à entrevoir la conclusion qui se préparait dans le huis clos des débats. A la vérité, toutes les épreuves n'avaient pu être tenues secrètes; et quand vint celle du Champ-de-Mars; quand la presse, avide de se former une opinion, envoya sur le théâtre de la lutte ses mandataires les plus habiles, ses juges les plus compétents; quand la foule, attirée par les sons belliqueux qui éclataient dans l'air, vint fournir des milliers de spectateurs, et que ce formidable auditoire, jury improvisé au dehors de l'enceinte, à côté du jury officiel qui siégeait au dedans, après avoir assisté aux divers épisodes de ce tournoi musical, se fut prononcé en faveur de l'organisation brillante qui lui envoyait avec un éclat tout martial, et dans toute son intégrité, l'ensemble harmonieux d'un morceau de musique guerrière; quand mille bravos, semblables à un long cri d'admiration, eurent témoigné de ce jugement, quand chacun sut enfin que des deux concurrents, MM. Sax et Carafa, le premier était le triomphateur, alors il devint facile de pressentir l'arrêt définitif de la commission. Tous ceux qui avaient assisté à cette mémorable séance du Champ-de-Mars, et dont l'opinion n'était paralysée par aucune mesquine considération d'intérêt personnel, s'empressèrent d'en proclamer les glorieux résultats. Ce fut un mouvement inouï dans la presse; tous les journaux du grand et du petit format, parlèrent de l'événement, et cela selon le genre d'esprit qui leur est propre, c'est-à-dire, les uns en termes plaisants et spirituels, les autres en termes sérieux et approfondis. La commission fut dès lors vivement sollicitée de rendre une prompte décision en faveur de M. Sax. Ces instances, que la presse réitérait chaque jour, acquéraient à ses yeux d'autant plus de poids, qu'elles provenaient d'un sentiment unanime. Cependant, pour qu'elle y accédât sans scrupule, il fallait que ce sentiment s'accordât pleinement avec ses propres convictions, et cet heureux accord s'étant en effet rencontré, il ne contribua pas peu à hâter le dénouement si impatiemment attendu. Le rapport de la commission terminé, l'on n'attendait plus que la sanction du ministre. Personne n'ignore les lenteurs qu'imprime aux affaires la marche administrative, lenteurs qu'il est parfois urgent d'observer, mais qui souvent aussi ne sauraient être imputables qu'à la négligence et au mauvais

vouloir. Il semble que tout travail, avant de passer sous les yeux du ministre, comme s'il arrivait d'Égypte ou de Syrie, doive forcément subir dans les bureaux une quarantaine indéfiniment prolongée. Tel eût été sans doute le sort du rapport de la commission, parvenu au ministère dans un moment de préoccupations importantes, et malgré l'intention formellement exprimée par M. le maréchal Soult, de réorganiser promptement les musiques de l'armée, peut-être l'ordonnance aurait-elle été bien tardivement rendue, si le zèle de M. le lieutenant général de Saint-Yon, qui à cette époque était encore directeur du personnel, et qui depuis a été ministre de la guerre, ne se fût interposé, pour ôter tout prétexte aux délais. Ici, que le lecteur nous permette d'interrompre un moment le récit des faits relatifs à l'œuvre de la commission, pour nous mettre à même de rapporter quelques particularités intéressantes de la vie de M. le lieutenant général de Saint-Yon, qui par ses précédents se trouve lié à la carrière des lettres et des arts, aussi bien qu'à celle des armes et de la diplomatie. C'est assurément une belle chose que d'arriver ainsi, par son esprit et son courage, sa plume et son épée, aux plus hauts emplois d'un État. Sans doute, la plupart des détails qui vont suivre, ne seront point nouveaux pour l'armée; les services que M. Moline de Saint-Yon a rendus au pays, en combattant pour le défendre ou le faire respecter, sont depuis longtemps généralement connus; aussi avons-nous cru devoir insister plus particulièrement sur les titres qui lui donnent principalement droit à la sympathie des littérateurs et des artistes, ces titres étant surtout de nature à nous expliquer pourquoi cet officier supérieur, alors qu'il n'était encore que chef du personnel au département de la guerre, s'est intéressé si vivement à une question d'art, celle de la réorganisation des musiques de nos armées.

M. Moline de Saint-Yon est né à Lyon, le 29 janvier 1787. Il se destina d'abord à l'École polytechnique; mais, entraîné par l'ardeur de son âge, il embrassa de très-bonne heure la carrière des armes, et figurait déjà comme sous-lieutenant à la mémorable journée d'Austerlitz. M. Moline de Saint-Yon ayant fait toutes les campagnes de l'empire, nous ne le suivrons point dans une existence si aventureuse, où les périls se succédaient avec autant de rapidité que les victoires. Personne n'ignore qu'il trouva maintes fois l'occasion de se signaler sur le champ de bataille, et qu'il ne dut son

avancement qu'à son courage (1). C'est ainsi que, sans autre fortune que son épée, sans autre protection que ses services, il parvint à se faire remarquer de Napoléon, qui se l'attacha en qualité d'officier d'ordonnance, et le nomma colonel à la funeste bataille de Waterloo. Mais, après les Cent jours, l'officier d'ordonnance de l'empereur, subissant l'effet des haines de parti, ne fut point reconnu dans le dernier grade qui lui avait été conféré, et se vit même alors exposé à toutes les tracasseries d'une injuste persécution.

Ce fut à cette époque, en attendant des jours meilleurs, que M. Moline de Saint-Yon résolut de se livrer à la culture des lettres, pour se consoler des amères déceptions de la politique. Mais, lorsqu'il croyait n'avoir plus d'ennemis à combattre, il se vit encore aux prises avec l'esprit de parti et les opinions qui triomphaient alors. Le livret d'un opéra-comique, *Les époux indiscrets*, qu'il fit représenter à Feydeau le 16 janvier 1819, avait été son début dans le genre lyrique. C'était un essai digne d'encouragement, mais c'était en même temps l'œuvre d'un bonapartiste : considérée comme telle, la pièce ne parut mériter aucune indulgence, et le succès en fut totalement compromis.

Cette persécution inattendue ne parvint cependant pas à décourager l'auteur, qui eut grandement raison de persister dans une carrière où son talent, plein de séve et de vigueur, l'appelait infailliblement à réussir un

(1) Après avoir fait les campagnes de 1805, de 1806 et de 1807 à l'armée d'Allemagne, et avoir obtenu le grade de lieutenant à Pulusk, M. Moline de Saint-Yon devint aide de camp du lieutenant général comte de Reille, alors chef d'état-major du maréchal Masséna. Il suivit cet officier supérieur au siége de Stralsund, et l'accompagna en 1808 en Catalogne. Le général Reille, qui commandait le siége de Roses, sous les ordres du maréchal de Saint-Cyr, ayant reconnu la nécessité de s'emparer de la ville proprement dite, avant de commencer les opérations contre la citadelle qui la protégeait, ordonna de l'enlever d'assaut pendant la nuit. M. de Saint-Yon, son aide de camp, fut chargé de diriger une des colonnes d'attaque, formée du 7e régiment italien; il entra dans la place, et la garnison, après une vigoureuse résistance, fut passée au fil de l'épée. C'est à la suite de cette affaire que M. Moline de Saint-Yon fut décoré. A Wagram, sur le champ de bataille, il reçut le grade de capitaine, le titre de chevalier de l'empire et une dotation en Franconie. Envoyé de nouveau en Espagne, il y resta jusqu'à l'évacuation de la Péninsule, et prit part à l'affaire de Vittoria, où il gagna le grade de chef d'escadron. Il fut blessé devant Saint-Jean-de-Luz, et se trouva aux batailles d'Orthez et de Toulouse.

jour. Les esprits s'étant un peu calmés, la fortune cessa de se montrer aussi rigoureuse envers le jeune écrivain. Le 31 mars 1824, M. Moline de Saint-Yon fit jouer à l'Académie royale de musique *Ipsiboé*, opéra en quatre actes, dont le célèbre Kreutzer avait écrit la musique. Le sujet choisi par l'auteur, et plus encore la manière dont il était traité, constituait, pour l'époque, une innovation des plus hardies. C'était la première fois qu'on osait faire descendre la tragédie de ses échasses, et y substituer l'opéra de genre; c'était aussi la première fois qu'on quittait le style emphatique et boursouflé pour le langage simple et naturel. On conçoit l'opposition que devait rencontrer une tentative de réforme aussi radicale, tentative qui venait froisser de vieilles habitudes, blesser beaucoup d'amours-propres, et compromettre même certains intérêts particuliers. Aussi les critiques ne furent-elles point épargnées à la pièce nouvelle; mais, loin d'interrompre les représentations de cette dernière, elles contribuèrent à leur donner toute l'importance qui s'attache à une question d'art et de progrès. A dater de ce jour, on sentit la nécessité d'abandonner les formes sévères et guindées de l'ancien répertoire, pour mettre dans le dialogue plus d'intérêt et de mouvement, et pour donner à l'action plus de pittoresque et de contraste. En un mot, *Ipsiboé* a été le signal d'une véritable révolution, non-seulement dans le plan et le style des ouvrages lyriques, mais encore dans le choix des sujets, qu'on s'est appliqué à chercher depuis lors parmi ceux qui prêtent surtout au développement des idées musicales et à de puissantes conceptions harmoniques. M. Moline de Saint-Yon a donc rendu à l'art dramatique un service signalé, en ouvrant aux auteurs une route nouvelle, et en inaugurant en quelque sorte, dans l'opéra proprement dit, le genre auquel on a attaché le surnom de *romantique*, pour le distinguer de l'ancien système, qui prit la dénomination de *classique*; distinction puérile qui suscita bien d'inutiles débats, par bonheur terminés aujourd'hui. On ne saurait donc contester à M. Moline de Saint-Yon le titre de novateur; et il y à des droits d'autant mieux établis, qu'en publiant sa pièce, il eut soin de la faire précéder d'un avant-propos dans lequel, après avoir exposé la situation où le théâtre se trouvait à cette époque, et constaté la nécessité d'une réforme, il explique nettement le but qu'il s'est proposé en écrivant ce livret d'opéra (1). M. Moline de Saint-Yon a

(1) Cet avant-propos est un document précieux pour l'histoire de la musique dramatique,

fait depuis plusieurs autres ouvrages pour le théâtre, notamment *François Ier à Chambord*, opéra en deux actes, représenté en 1830 à l'Académie royale de musique; mais la révolution de Juillet l'ayant rappelé à ses devoirs militaires, il dut renoncer à la littérature dramatique, pour se livrer à un autre genre d'occupations.

A dater de cette époque, sa plume eut à traiter de plus graves sujets. En 1834, il fit paraître des fragments d'une histoire militaire de la France,

et particulièrement pour celle du drame lyrique. Placé en tête de la pièce imprimée qui parut en 1824, il pourrait à cet endroit, et avec la simple indication de son titre, ne pas laisser soupçonner toute son importance. C'est pourquoi nous le transcrirons ici en entier :

« Depuis longtemps la plupart des feuilles littéraires accusent la *Tragédie lyrique* de n'être « plus en harmonie avec le goût actuel et les progrès de l'art musical en France; chaque « jour on réclame, de toutes parts, des essais dans un genre nouveau : c'est pour se conformer « à un vœu si généralement exprimé, que l'auteur d'*Ipsiboé* a écrit cet ouvrage. En effet, « une tragédie ne peut offrir de ces transitions subites, de ces oppositions brusques et fré- « quentes, qui seules conviennent à la musique; les partitions italiennes ont exercé sur nous « une grande influence; aujourd'hui l'on ne se contente plus de phrases bien déclamées et de « quelques airs expressifs; l'on veut des *morceaux d'ensemble*, des *finales*, etc.; et le style « sévère, la marche méthodique et solennelle de la tragédie, s'accordent mal avec la cha- « leur, la richesse de détails et la variété de tons qu'exigent ces morceaux d'une facture « nouvelle. Jamais les compositeurs italiens les plus célèbres n'ont songé à convertir en « opéra aucun des chefs-d'œuvre de Racine, tandis qu'ils ont mis à contribution un grand « nombre de nos mélodrames. Quinault, Quinault lui-même n'avait pas la prétention d'être « un écrivain classique, lorsqu'il faisait parler les *songes agréables*, les *songes funestes* et les « *plaisirs;* il voulait produire des effets, et jamais on n'a si bien réussi : d'ailleurs, puisque « Melpomène a de si dignes interprètes sur une autre scène, laissons à l'Académie royale de « musique sa magnificence et ses prestiges, et au lieu de paralyser ses moyens, cherchons « au contraire à utiliser les ressources presque magiques d'un théâtre fait pour parler aux « yeux autant qu'à l'imagination.

« L'opéra d'*Ipsiboé*, dont l'idée principale est due à un roman de M. d'Arlincourt, qui a « obtenu un succès remarquable, est basé cependant sur un fait historique. On sait que les « Bozons et les Bérengers se disputèrent avec acharnement la couronne de Provence : les « chefs de ces deux familles et leurs héritiers occupèrent successivement le trône, et la veuve « d'un Bozon se distingua dans une lutte qui fut longue et mémorable.

« L'auteur de cette composition dramatique a cru devoir substituer à des noms illustres « des noms fictifs plus favorables à la musique, et personne, sans doute, dans un ouvrage de « ce genre, ne sera tenté de lui en faire un reproche. »

concernant les guerres de religion du seizième siècle, et, en 1840, un ouvrage intitulé *Les deux Mina*, qui, indépendamment de l'intérêt attaché aux hommes dont l'existence s'y trouve retracée, offre au lecteur certaines particularités curieuses, de nature à captiver fortement son attention.

On a pu voir, par ce qui précède, que M. Moline de Saint-Yon doit être un sincère ami du progrès, et que, loin de repousser les tentatives de réforme, il ne saurait manquer de les appeler en quelque sorte de tous ses vœux. Ne les a-t-il pas lui-même, en ce qui touche les arts, encouragées de son exemple? Le poste important qu'il occupait naguère comme chef du personnel, l'ayant mis dans les conditions les plus favorables pour connaître tous les détails relatifs au service de l'armée, il a vu de près bien des choses qui auraient pu échapper à d'autres. Il s'est trouvé surtout à même de sonder la cause des abus : or, les principaux motifs qui ont hâté la dégénérescence des musiques militaires ne devaient point lui rester inconnus. Ce fut donc là un point qui, à côté de beaucoup d'autres, éveilla son attention. La nécessité d'une révision complète des bases de l'ancienne organisation était pour lui une vérité suffisamment démontrée. Aussi accueillit-il avec joie le projet qui allait favoriser une si salutaire entreprise, et, loin de rester indifférent à la marche que cette affaire suivait sous ses yeux, il s'employa de tout son pouvoir et fit tout ce qui dépendait de lui pour la conduire rapidement à bonne fin. Le ministre ayant été suffisamment édifié sur les diverses propositions de la commission, par tous les documents qui lui furent remis, en daigna sanctionner immédiatement quelques-unes, faisant la réserve de statuer ultérieurement sur toutes les autres, s'il y avait lieu; encore des motifs impérieux l'empêchèrent-ils d'adopter dans leur intégrité plusieurs des propositions même auxquelles il venait d'accorder sa sanction immédiate. Ainsi, par exemple, à l'égard de celle qui avait été formulée en ces termes : *Augmenter le personnel des musiques*, le chiffre de cinquante-cinq musiciens, fixé par la commission dans l'exposé du nouveau système d'organisation qu'elle proposait, fut jugé inadmissible et dut subir une réduction. Il fut donc arrêté que l'augmentation aurait lieu dans une proportion moindre, et que le personnel des musiques, lequel était autrefois de quarante-cinq exécutants pour l'infanterie, ne serait augmenté

que de cinq musiciens, au lieu de dix qu'avait demandés la commission. Il est facile de concevoir que cette réduction ne pouvait s'effectuer sans apporter quelques changements à la composition instrumentale des musiques, telle qu'elle avait été arrêtée en dernier lieu. En conséquence, la proposition relative à ce nouvel objet fut adoptée intégralement, à l'exception de cinq instruments, que l'obligation de ne point dépasser le chiffre de cinquante musiciens, força de supprimer. Telle est la cause des légères différences qui s'offrent entre l'organisation de la commission et celle que la décision ministérielle rend obligatoire.

C'est le mercredi, 10 septembre 1845, qu'eut lieu dans le *Moniteur de l'armée* la publication officielle de la décision qui règle la composition des musiques régimentaires pour l'infanterie et la cavalerie, décision qui avait déjà plus d'un mois de date. Nous donnons ici en entier ce document:

« Une décision ministérielle, en date du 19 août 1845, détermine la « composition instrumentale des musiques des régiments de cavalerie de « l'armée, et fixe ainsi qu'il suit le nombre des élèves musiciens dans « chaque corps.

« Le président du conseil, ministre secrétaire d'État de la guerre, a dé- « cidé, le 31 juillet 1845, que les musiques de chacun des régiments d'in- « fanterie et des régiments de cavalerie de l'armée auraient la composition « instrumentale ci-après :

Musique d'un régiment d'infanterie.

1 petite flûte en *ut*.
1 petite clarinette en *mi* bémol.
14 grandes clarinettes en *si* bémol omnitoniques (1res et 2es).
2 clarinettes-basses recourbées en *si* bémol, à pavillon de cuivre (système Sax).
2 saxophones.
2 cornets à trois cylindres.
2 trompettes à trois cylindres (système Sax).
4 cors à trois cylindres.
1 petit saxhorn en *mi* bémol.
2 saxhorns en *si* bémol.

2 saxhorns en *mi* bémol (alto).
3 saxhorns en *si* bémol (à trois ou quatre cylindres).
4 saxhorns-contre-basses en *mi* bémol.
1 trombone à cylindres (système Sax).
2 trombones à coulisses.
2 ophicléides.
5 instruments pour la batterie ou petite musique.

Total : 50.

Musique d'un régiment de cavalerie.

(Organisation de tous points conforme à celle qu'avait proposée la commission.)

2 trompettes d'harmonie.
4 trompettes à cylindres (système Sax).
2 saxhorns en *mi* bémol.
7 saxhorns en *si* bémol (1 solo, 3 premiers et 3 seconds).
2 saxhorns en *la* bémol, pour remplacer les cors.
2 saxhorns en *mi* bémol, pour remplacer les cors.
2 saxo-trombas.
2 cornets à pistons.
1 trombone à trois cylindres (système Sax).
3 trombones à coulisses.
3 saxhorns en *si* bémol (baryton), à trois cylindres.
3 saxhorns en *si* bémol, à quatre cylindres.
3 saxhorns-contre-basses en *mi* bémol.

Total : 36.

« Le nombre des instrumentistes, y compris le chef de musique, pour « chaque régiment d'infanterie, sera de vingt-sept musiciens et vingt-trois « élèves ; total, cinquante ;

« Et pour chaque régiment de cavalerie, de vingt-deux trompettes et « quatorze élèves ; ensemble, trente-six.

« Les élèves musiciens seront choisis indistinctement parmi les mili- « taires et les enfants de troupe qui manifesteront des dispositions parti- « culières pour la musique.

« Le remplacement des instruments existants par ceux indiqués ci-dessus, aura lieu, soit au fur et à mesure que les anciens deviendront hors « de service, soit au moyen de prélèvements faits sur la première portion « de la masse générale d'entretien.

« L'allocation annuelle pour l'entretien des fanfares, dans les régiments « de cavalerie, est portée de 2,500 francs à 5,000 francs. L'augmentation de « 2,500 francs sera mise à la charge de la masse d'entretien du harnachement et du ferrage.

« Les chefs de musique, dans l'infanterie, continueront à être choisis « parmi les élèves du Gymnase musical, conformément à la note ministérielle du 19 mars 1840, et devront avoir préalablement subi un examen « devant une commission dont feront partie des membres de la section « de musique de l'Institut.

« Une somme de 3,000 francs, imputable sur la masse générale d'entretien des corps, proportionnellement aux allocations accordées pour « l'entretien des musiques et fanfares, sera répartie annuellement entre « les compositeurs qui auront présenté les morceaux de musique jugés les « meilleurs par une commission composée de la section de musique de « l'Institut.

« Un métronome sera introduit dans chaque musique, soit d'infanterie, « soit de cavalerie.

« Un diapason fixe en *si* bémol, conforme au modèle arrêté par le ministre, y sera également adopté.

« Il sera fait usage d'étuis en bois dans l'infanterie, pour les instruments « fragiles.

« Les dépenses qu'entraîneront les trois prescriptions qui précèdent, « seront supportées par la première portion de la masse générale d'entretien de chaque corps (1). »

A l'égard du premier point fixé par la décision ministérielle, l'on sait déjà que la nécessité de réduire au chiffre de cinquante le nombre des musiciens avait déterminé la suppression de cinq instruments. Cette suppression devait naturellement s'effectuer dans la classe des instru-

(1) Voyez le *Moniteur de l'armée* du mercredi 10 septembre 1845, n° 50.

ments en bois, et comprendre les hautbois et les bassons. En effet, le lecteur se rappelle que la commission, en conservant ces derniers instruments dans l'organisation qu'elle proposait, n'avait pour but que d'atteindre à une plus grande variété de timbres; mais pour la musique militaire, limitée dans son personnel, partant dans ses ressources instrumentales, et qui doit néanmoins se produire en plein air avec autant de puissance que possible, la question de sonorité doit passer avant celle de variété dans les timbres. Or, il est reconnu que l'emploi des hautbois et des bassons, avantageux à ce dernier point de vue, ne l'est nullement quant au premier, c'est-à-dire qu'il ne saurait contribuer en aucune façon à augmenter la puissance de sonorité et la force d'intensité de l'ensemble, ces instruments ayant peu de portée, surtout en plein air, et se refusant d'ailleurs presque toujours, par la nature aussi bien que par les qualités de leur timbre, à donner à la musique guerrière l'expression éclatante et martiale qui lui convient. Lorsqu'on se sert des hautbois dans le médium, pour des parties de remplissage, ils ne font entendre qu'une sorte de bourdonnement dont l'oreille peut à peine percevoir le son de fort près, et qui devient tout à fait nul à une certaine distance, ce qui d'ailleurs n'est pas toujours un mal. A l'égard des bassons, adjoints d'ordinaire à d'autres instruments pour doubler une partie intermédiaire ou pour soutenir les parties du registre grave, et y exécuter certains passages que les autres ne sauraient faire, ils jouent un rôle entièrement subalterne, et si par hasard on veut les mettre en évidence en leur donnant quelques traits soli à exécuter en tierces ou à l'unisson, rien n'est plus grotesque que le contraste de cette sonorité terne et voilée, avec les vibrations franches et l'éclat strident des instruments appelés à dominer autant par leur nombre que par les propriétés de leur timbre, tels, par exemple, que les trompettes, les cornets, les petites flûtes et les petites clarinettes. Les hautbois et les bassons produiront toujours ces sortes de disparates tant qu'ils figureront dans un ensemble instrumental, où l'échelle de la sonorité n'aura pas été graduée d'après l'affinité des timbres (1). C'est pour donner les moyens d'arriver à ce dernier résultat que

(1) M. Fétis, rendant compte d'un concours de musique militaire qui eut lieu en 1827, cite un exemple de l'emploi déplacé du hautbois au milieu d'un groupe d'instruments de

nous avons toujours conseillé la classification et l'emploi des instruments par famille. Il y a plusieurs années, dans la première édition de notre *Traité d'instrumentation, considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*, nous avons des premiers (1) fourni le plan de quelques-unes de ces associations génériques avec les ressources qu'on possédait alors (2). Dans celle du hautbois, par exemple, nous comprenions, indépendamment de cet instrument (le hautbois actuel), le cor anglais, le basson et le contre-basson. M. Fétis est venu corroborer de son témoignage nos observations sur l'utilité d'un pareil système, lorsqu'en traitant, dans un de ses ouvrages didactiques, de la proportion des instruments par rapport à la musique d'harmonie, il a écrit ce qui suit : « Dans les harmonies les plus « complètes il y a deux parties de hautbois ; mais, par la manière dont on « l'emploie, l'effet de cet instrument est à peu près nul ; si on le réunis-« sait avec les instruments de son système, c'est-à-dire avec le cor anglais, « le basson et le contre-basson, pour dialoguer avec le reste de l'harmo-« nie, on en pourrait tirer de bons effets. » Cependant il ajoute : « *Mais non « en plein air ; car, bien qu'assez pénétrante, la légère sonorité de ces ins-« truments s'y perd. Si l'on veut employer les hautbois dans la masse de « l'harmonie, il est nécessaire d'en mettre deux à chaque partie.* » De ce qui précède, il ne faut nullement inférer que nous ayons la moindre an-

cuivre : « La musique du train, dit-il, s'est fait distinguer sinon par un fini parfait, au « moins par son ensemble et sa précision. Un hautbois, placé au milieu des instruments de « cuivre, nuisait malheureusement à l'effet général, parce qu'il n'avait pas un volume de « son capable de lutter contre ces instruments formidables. »

(*Revue musicale*, tome II, 1re année.)

(1) Nous rappelions d'ailleurs que ce système était autrefois en vigueur pour les anciens instruments dont l'usage est maintenant tombé en désuétude, et que, pour la plupart, nous ne possédons plus. On en trouve fréquemment la preuve dans les écrits didactiques des théoriciens du dix-septième siècle. Il existait, par exemple, à cette époque, plusieurs familles complètes du genre *hautbois*.

(2) Les progrès survenus dans l'art de l'instrumentation depuis la publication de notre *Traité d'instrumentation*, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, et celle de notre *Cours d'instrumentation*, considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, nous ont engagé à écrire une partie supplémentaire pour chacun de ces ouvrages, et c'est dans ces suppléments que nous parlons en détail des diverses familles d'instruments, créées ou complétées par M. Adolphe Sax.

tipathie pour le hautbois ou pour le basson; nous nous élevons seulement contre le mauvais usage, ou l'usage déplacé qu'on en peut faire. Il serait injuste de chercher à déprécier le caractère de l'instrument, mais il est permis de l'accuser de manquer de sonorité (1). En parlant du basson, M. Fétis dit encore: « Le basson est aussi un de ces instruments dont « l'usage est hors de proportion avec la masse de l'harmonie; dans la mu- « sique militaire, sa sonorité est trop faible, et son emploi n'est que se- « condaire (2). » Si donc on veut néanmoins l'y admettre, ne faut-il pas s'assurer que l'on a pleinement satisfait d'autre part aux conditions de sonorité; car une fois cette tâche accomplie, rien n'empêche de résoudre subsidiairement la question de variété dans les timbres, et de trouver alors à utiliser convenablement cet instrument. Il en doit être de même à l'égard du hautbois. C'est pourquoi la commission, qui s'était flattée de pouvoir disposer d'un personnel de cinquante-cinq musiciens, avait été

(1) C'est pour pallier ce défaut et remédier au manque de sonorité des hautbois et des bassons, qu'un membre de la commission proposa d'adopter des hautbois et des bassons dits *militaires*. Les hautbois ainsi qualifiés sont ceux que les Allemands emploient encore quelquefois dans leurs musiques. Ils sont un peu plus grands que les nôtres et ont une anche plus large et plus forte. Mais s'ils réussissent à acquérir par là plus d'intensité, ils ne produisent pas, eu égard à la qualité du son, un effet plus satisfaisant; car, dans ce cas, leur timbre est trivial, commun et désagréable au possible. On croirait entendre quelques-uns de ces anciens instruments dont parle Thoinot Arbeau, qui servaient à accompagner les danses de village, et qui demandaient à être *soufflez avec force*. Quant aux bassons militaires, ce sont des bassons construits avec des pavillons de cuivre; modification qui tend à donner au son plus de force et de portée, mais dont il ne résulte, à vrai dire, qu'un instrument bâtard, totalement dépourvu de caractère, et n'ayant aucune des qualités propres aux instruments en bois, ni aucune de celles qui distinguent les instruments en cuivre.

(2) En ce qui nous regarde personnellement, ce n'est pas à nous qu'on peut reprocher d'avoir jamais méconnu les avantages du hautbois, ou même du basson. Nous avons depuis longtemps porté témoignage des services qu'ils sont appelés à rendre dans l'orchestre, et nous nous sommes appliqué à démontrer toutes les ressources qu'ils offrent au compositeur. C'est là ce dont on peut se convaincre en lisant nos deux traités d'instrumentation, et surtout les suppléments à ces ouvrages, dans lesquels nous avons même entrepris de les défendre contre les allégations récentes de quelques écrivains, qui avaient essayé de tourner en ridicule ces instruments, et leur avaient dénié tout avantage et toute utilité. Il nous suffira de dire enfin que nous avons nous-même fréquemment employé les hautbois et les bassons dans nos compositions de musique dramatique, où ils jouent partout un rôle important.

conduite, en procédant de la sorte, à faire entrer dans son organisation définitive deux hautbois et deux bassons. Mais peut-être, dans de pareilles conditions, ce nombre n'était-il pas encore tout à fait suffisant, ou, s'il nous est permis de dire toute notre pensée, peut-être les bases de cette organisation n'étaient-elles point calculées de manière à justifier pleinement l'introduction de ces instruments. Au contraire, dans l'organisation proposée par M. Spontini, ils étaient véritablement à leur place, et l'on ne saurait trop regretter qu'une question d'économie ait pu faire rejeter une combinaison aussi complétement satisfaisante à tous égards.. D'après nous, l'emploi dans les musiques militaires des hautbois et des bassons sera toujours d'une parfaite inutilité, tant que ces instruments ne pourront y être admis par quatre au moins pour chaque genre. Encore, dans cette hypothèse, faudrait il que les exécutants fussent des virtuoses. Or il n'est pas probable, lors même que le rétablissement des gagistes (dans le cas où il aurait lieu) semblerait offrir un moyen de lever la difficulté, il n'est pas probable, disons-nous, qu'on pût jamais réussir à trouver de bons hautboïstes et de bons bassonistes. Tout le monde sait qu'ils deviennent chaque jour de plus en plus rares; et comment l'armée s'en procurerait-elle quand nos théâtres ont tant de peine à en réunir le nombre strictement nécessaire pour compléter leurs orchestres, et ne cessent d'accaparer tous les bons artistes de la spécialité? Le basson est un instrument encore imparfait, qui exige une grande habileté de l'exécutant, pour être a même de satisfaire l'auditeur. Malheureusement, en France comme en Allemagne, ce motif a jeté beaucoup de découragement parmi les musiciens, et les a détournés de se livrer à l'étude de cet instrument. Pour ce qui est du hautbois, la difficulté d'exécution est également un obstacle à sa propagation. Au dix-huitième siècle, un des plus savants théoriciens de l'Allemagne, le célèbre, Mattheson rendait déjà un témoignage analogue, en disant que le hautbois demandait non moins d'habileté de la part du compositeur que de délicatesse de la part de l'exécutant; et il déclarait que, si ces conditions n'étaient point observées, il aimait tout autant à entendre jouer d'une guimbarde, ou de cet instrument puéril fait avec un petit morceau de peigne (*kamm-stükchen*) (1).

(1) Mattheson, *Das neue Eroeffnete Orchestre*. Hamburg, 1713.

Quoi qu'il en soit, la suppression des hautbois et des bassons, que l'on attribua injustement à la commission, souleva de grandes rumeurs. Les idées systématiques et un peu arriérées de quelques personnes leur faisaient envisager comme impossible une musique militaire dépourvue de ces instruments, et cela dans quelque circonstance que ce fût. Or, comme il est d'une habile politique de transformer des questions d'intérêt privé en questions d'intérêt général, on espéra pouvoir aliéner tous les esprits contre la décision du ministre, en déclarant que cette mesure allait enlever aux orchestres les moyens de se recruter de hautboïstes et de bassonistes, et qu'elle était par conséquent désastreuse pour les théâtres. On donnait ainsi à entendre que, les classes de hautbois et de bassons du Gymnase musical une fois supprimées, c'en était fait à tout jamais de l'avenir de ces instruments en France; car il ne serait plus possible de trouver nulle part ni d'artistes qui les enseignassent, ni d'élèves qui apprissent à en jouer. C'était là, on en conviendra, une prétention bien singulière. Comment! on irait jusqu'à vouloir qu'une institution spécialement destinée à former des musiciens pour l'armée fût chargée d'alimenter les orchestres des théâtres, tandis que la France possède un conservatoire qui n'a point d'autre but! On prétendrait contraindre l'administration de la guerre à faire l'éducation musicale de jeunes soldats, qui, aussitôt le temps de leur engagement expiré, et au moment même où leurs services pourraient être le plus utiles, se retireraient sans scrupule et viendraient recueillir dans la vie civile le fruit des peines qu'on se serait données pour eux, sans être tenus à aucun retour, à aucune reconnaissance! Une exigence de cette nature est tellement absurde, qu'il n'est pas même besoin de la discuter pour lui ôter tout crédit. Au reste, si l'on veut démontrer l'insignifiance de ces clameurs, il suffit de rappeler qu'à l'époque où les timbaliers furent supprimés dans les régiments de cavalerie, on répandit aussi partout le bruit qu'il fallait désormais renoncer à l'espoir d'en trouver pour alimenter les orchestres, et cependant il est certain que, depuis lors, on n'en a jamais manqué un seul instant. La même chose aura certainement lieu avec les hautbois et les bassons. Pour ce qui est des autres articles de cette première décision ministérielle, ils étaient loin de répondre à toutes les demandes qu'avait faites la commission; et, en ce qui touche seulement l'organisation instrumentale, on a pu voir que cette décision ne détermine

que l'organisation des musiques d'infanterie et de cavalerie, et que celle des chasseurs ne s'y trouve point comprise. On y a cependant eu égard aux propositions relatives à l'introduction d'un métronome et d'un diapason fixe dans toutes les musiques de l'armée, ainsi qu'à l'adoption d'étuis en bois pour les instruments fragiles, et à l'augmentation de l'allocation annuelle accordée aux musiques de cavalerie. De plus, le texte de cette décision comporte quelques mesures accessoires que la commission n'avait point précisément sollicitées, mais qui ont paru devoir concourir aux améliorations qu'elle avait en vue. Dans ce nombre figurent les primes annuellement accordées aux compositeurs qui auront présenté les morceaux de musique militaire jugés les meilleurs et proclamés tels par une commission composée de la section de musique de l'Institut. Une seconde décision ministérielle, qui parut peu de temps après celle-ci, n'eut point encore pour objet de compléter l'ensemble des mesures indiquées dans le rapport de la commission. Cette décision ne concerne que l'organisation de l'artillerie, dont la commission ne s'était point spécialement occupée, et qu'elle avait comprise dans celle de la cavalerie. Le ministre décida que l'artillerie aurait l'organisation suivante, qui n'offre qu'une légère différence avec celle de la cavalerie. Il est seulement à observer qu'elle comporte un chiffre plus élevé que cette dernière.

DÉCISION MINISTÉRIELLE RÉGLANT LA COMPOSITION DES QUATORZE PREMIERS RÉGIMENTS D'ARTILLERIE.

4 trompettes d'harmonie.
6 trompettes à cylindres (système Sax).
2 sax-horns en *mi* bémol.
7 sax-horns en *si* bémol (1 solo, 3 premiers, 3 seconds).
2 sax-horns en *la* bémol } pour remplacer les cors.
2 sax-horns en *mi* bémol } pour remplacer les cors.
2 saxo-trombas.
2 cornets à pistons.
1 trombone à trois cylindres (système Sax).
3 trombones à coulisses.
3 sax-horns en *si* bémol (baryton), à trois cylindres.

3 sax-horns en *si* bémol, à quatre cylindres.
3 sax-horns-contre-basses en *mi* bémol.

Total : 40.

« Il sera ultérieurement statué à l'égard de la musique du 15e régiment « d'artillerie, pontonniers (1). »

Nous ne doutons pas que plusieurs décisions ministérielles, faisant suite aux précédentes, ne viennent bientôt régler les autres points débattus et arrêtés par la commission, et qu'on n'ait égard par la suite à tout ce qu'elle a décidé dans l'intérêt de la musique militaire. Le premier pas est fait : la réorganisation des musiques d'infanterie et des musiques de cavalerie constitue une réforme de la plus haute importance ; le reste n'en sera en quelque sorte que le corollaire. Cependant il est, à notre avis, un objet qui réclame la même sollicitude et exigerait une prompte solution. Nous voulons parler du remplacement des clairons et trompettes d'ordonnance, instruments réputés les plus faux et les plus détestables de tous ceux qui existent en Europe, par des sax-horns et des trompettes (système Sax), dont les avantages, ainsi que nous avons précédemment eu lieu d'en faire l'observation, ne consistent pas seulement dans la justesse, l'éclat, la sonorité, la belle qualité du timbre, mais qui, en raison d'un ingénieux procédé de mécanisme et de fabrication, ont en outre le mérite de pouvoir servir à deux fins, sans nécessiter le moindre embarras ni le moindre surcroît de dépense. L'on a peine a comprendre le retard apporté dans une délibération qui intéresse à un si haut degré l'honneur musical de l'armée française. En tout cas, faisons des vœux pour qu'aucun obstacle sérieux ne s'oppose à l'accomplissement d'une mesure qui mettra désormais les étrangers dans l'impossibilité de dire que nos troupes possèdent un seul instrument faux.

Il est à regretter qu'une première mise de fonds n'ait pas été immédiament votée, tant pour les musiques d'infanterie que pour celles de cava-

(1) Nous ignorons les motifs de cette reserve, le regiment des pontonniers, qui forme le 15e régiment d'artillerie, ayant toujours eu une musique organisée sur le même modèle que les autres musiques du corps

lerie. Les corps y eussent trouvé une précieuse ressource pour renouveler en peu de temps leurs musiques, et réaliser les améliorations que celles-ci réclament. Malheureusement, toute question relative à une dépense nouvelle suscite aujourd'hui de telles difficultés, de tels embarras, qu'on ne saurait l'aborder avec trop de ménagements. Un motif analogue ne contribuera pas peu sans doute à empêcher le rétablissement des gagistes, que la commission avait manifesté le désir de voir reparaître dans les corps, et, si l'on veut en outre tenir compte des graves questions disciplinaires qui en ont jadis amené la suppression définitive, on a fortement lieu de craindre que l'avis de la commission sur cet objet ne soit jamais appelé à prévaloir. Néanmoins, lors même qu'il serait impossible de donner aux régiments, par le rétablissement des gagistes, les facilités nécessaires pour se recruter en tout temps d'artistes habiles, peut-être, en suivant une autre voie, arriverait-on au même résultat. Pour cela, il s'agirait en premier lieu de tirer le meilleur parti possible des enfants de troupe, et de créer à cet effet dans la province les conservatoires de musique militaire, dont la commission avait elle-même proposé l'établissement, et qui serviraient en quelque sorte de succursales au Gymnase supérieur de Paris. Ensuite il faudrait s'occuper d'améliorer le sort des artistes musiciens. Le raisonnement sur lequel la commission s'appuyait à cet égard était plein de justesse et de sagacité. Nous avons nous-même, dans le cours de ce Manuel, longuement parlé à diverses reprises de cet objet. Mais il est des choses sur lesquelles on ne saurait assez fréquemment revenir, jusqu'à ce que la nécessité de leur accorder une sérieuse attention soit enfin généralement reconnue. Aussi appuyons-nous de tous nos vœux les réclamations que la commission a fait entendre en faveur des musiciens soldats, non-seulement dans l'intérêt propre de ces hommes si utiles à l'armée, mais encore dans l'intérêt même de la musique militaire, qu'ils sauront porter par leurs efforts au plus haut degré de perfection, si rien ne les empêche à l'avenir de s'attacher sincèrement à leur profession, d'en remplir tous les devoirs avec zèle, dévouement et amour, et de trouver en même temps dans l'exercice de cette profession ce qui plaît à l'âme d'un artiste et à celle d'un soldat. Créer différents grades dans les musiques, récompenser les musiciens habiles, leur distribuer, lorsqu'il y a lieu, des encouragements honorifiques et pécuniaires, enfin assurer à ceux qui contractent un long

engagement (1) une retraite convenable, telles seraient les améliorations les plus urgentes à réaliser de ce côté. Peut-être ferait-on bien aussi de rapporter la mesure qui, depuis le 1er février 1833, oblige les musiciens à porter le sac comme les simples soldats, et à les libérer dorénavant de cette obligation, du moins pour le temps de paix. Enfin il est plusieurs améliorations de détail, concernant l'habillement, auxquelles les artistes qui font partie des musiques attachent une certaine importance, parce qu'elles intéressent leur amour-propre; ce qui nous semble devoir être un motif de ne point les laisser complétement dans l'oubli (2).

L'obligation imposée aux candidats de subir un examen pour être reçus chefs de musique, est une disposition qui devrait être adoptée sans con-

(1) Voyez ce que nous disons plus loin, de la nécessité de faire contracter un long engagement à tous ceux qui entrent au Gymnase.

(2) L'habillement des musiciens, qui est en drap de sous-officier, avec galon d'or ou d'argent, avait autrefois le chevron en même métal; on regrette dans la musique qu'il n'en soit plus ainsi, et qu'un règlement de 1844 ait prescrit que le chevron serait désormais porté en laine rouge, ce qui, assure-t-on, est d'un vilain effet. Les questions d'uniforme ne sont point dans l'armée aussi futiles qu'elles semblent l'être en bien des cas, dans les emplois de la vie civile. En effet, pour le militaire, en même temps qu'elles éveillent l'idée du rang qu'il occupe, et qu'elles donnent la mesure de la considération dont il est appelé à jouir parmi ses camarades, elles décident souvent de l'impression qu'un corps de troupe fera sur l'ennemi. C'est par rapport à ces motifs, que le chef tambour d'un régiment allemand insiste, dans un petit ouvrage que nous avons sous les yeux, et dont le plan, ainsi qu'il nous le fait savoir, lui a été fourni par la petite méthode de tambour de Marguery, pour que les tambours du duché de Saxe-Weimar soient autorisés à porter des épaulettes, à l'instar des tambours français, qui, au dire même de l'auteur, *représentent* si bien à la tête de leurs troupes, et dont la belle tenue impose à l'ennemi. Ce militaire allemand, qui nous loue d'avoir parfaitement compris l'importance et l'utilité des tambours, ne se borne pas seulement à revendiquer, pour ceux de sa nation, de simples améliorations d'uniforme; il pousse bien plus loin ses exigences, et demande que les tambours de l'infanterie, de même que les trompettes de la cavalerie, aient le grade de sous-officier. (Carl Ciofano, dans l'opuscule qui a pour titre : *Praktische Trommel und Pfeiferschule, oder Vorschrift zur Anlernung und Ausbildung des Tambours und Querpfeifer*, publié à Ilmenau en 1833, avec cette curieuse épigraphe en français, que l'on doit sans doute à quelque loustic en verve :

Un régiment sans tambour
Est comme une fille sans amour.

teste. Nous avons parlé ailleurs de tout ce qu'on est en droit d'exiger d'hommes à qui est confiée la direction des orchestres militaires. N'est-il pas indispensable de s'assurer qu'ils possèdent en effet toutes les qualités requises, et qu'ils sauront faire valoir l'ensemble instrumental qu'on leur donne à diriger? Il serait donc essentiel que, dans les épreuves de l'examen, aucun des principaux points indiqués ne fût omis; il faudrait surtout que l'on tînt à ce que le candidat fût *bon musicien*, dans la pleine et entière acception du mot. On accorde toujours trop d'importance à la question de l'exécution, et l'on se laisse séduire par les dehors brillants d'un soliste qui a beaucoup de pratique, mais dont les connaissances superficielles et incomplètes ont pour base la routine et nullement le savoir. Ainsi que nous le faisons encore observer plus loin, un homme qui possède des qualités solides, et qui a une parfaite intelligence de la musique d'ensemble, rend bien plus de service à l'exécution générale, comme ordonnateur habile, qu'il ne serait à même de lui en rendre par sa simple participation comme exécutant. Dans le premier cas, en effet, c'est lui qui se trouve à la tête de l'organisation instrumentale qui la domine, qui en fait mouvoir, pour ainsi dire, tous les rouages, et prend soin que rien n'entrave la marche de cette machine sonore; dans le second cas, au contraire, il n'est plus lui-même qu'un des principaux rouages de l'ensemble, fonctionnant à peu près au même titre que les autres. Or, de là à l'anarchie il n'y a qu'un pas; une fois l'impulsion donnée, la machine marche bien encore seule quelque temps; mais, au moindre obstacle qui se présente, elle s'arrête ou se dérange, et la confusion, le désordre qui en résulte vient bientôt témoigner de la nécessité d'un principe régulateur. L'examen des chefs de musique ne saurait donc être fait à la légère, et l'on ne peut apporter trop de soin dans le choix des juges. Il faut, pour remplir cette tâche, des hommes qui s'intéressent à la musique militaire, qui en connaissent l'importance, et qui l'aient étudiée de près sous les rapports pratiques et théoriques; car, si l'on se bornait à examiner des chefs de musique comme on examine des musiciens destinés à un autre genre de spécialité, on pourrait laisser échapper bien des imperfections, bien des négligences, qui, dans d'autres cas, ne tireraient peut-être pas à conséquence, mais qui ne manqueraient certainement point ici d'entraîner les plus graves inconvénients. Une chose qu'en général on ne doit pas perdre

de vue, c'est qu'il importe avant tout de former de bons directeurs de musique et non des compositeurs. Cependant, comme le talent de compositeur ne peut qu'ajouter à la prépondérance d'un chef de musique, et a, en conséquence, pour effet de rendre à un plus haut degré la profession qu'il exerce digne d'estime, il est bon de l'encourager, de chercher même à le développer chez tous ceux qui paraissent avoir une vocation réelle. Il suffirait pour cela, comme nous l'avons dit, d'établir des récompenses pécuniaires et honorifiques. Nous regrettons qu'on n'ait point restreint aux seuls chefs de musique l'une des dispositions de l'ordonnance du 19 août 1845, laquelle prescrit la répartition d'une somme de 3,000 fr., imputable sur la masse générale d'entretien des corps, entre les compositeurs qui auront présenté les morceaux jugés les meilleurs par une commission composée de la section de musique de l'Institut. On espérait sans doute, en donnant à cette disposition une application générale, s'assurer le concours des compositeurs jouissant d'un certain renom, mais on aurait dû prévoir que des artistes, qui ont à tous égards une position faite, ne se détermineraient point à entreprendre une pareille tâche, par suite de la promesse d'une rémunération pécuniaire. 3,000 fr. dans ce cas, c'est trop ou trop peu. Or, cette prime, qui ne saurait être un appât ou un encouragement pour ceux qui jouissent de tous les avantages que procurent de fréquents succès, en devient un très-réel pour les musiciens qui, par leur condition, si ce n'est par leur talent, ont peu de chances d'arriver à la fortune, ou même à un certain bien-être. Tels sont, par exemple, les chefs de musique et les musiciens de régiment. Aussi nous a-t-il paru équitable qu'ils fussent seuls appelés à profiter des bénéfices résultant d'un concours qui place à côté de l'encouragement honorifique l'encouragement pécuniaire, et cela avec d'autant plus de fondement, selon nous, que la somme à partager entre les compositeurs, étant prélevée sur les fonds de l'armée, semble devoir revenir en quelque sorte de droit à ceux qui en font partie. Si donc il nous était permis de nous prononcer dans une question de cette nature, nous insisterions fortement sur la nécessité de modifier cette disposition, et d'y stipuler très-explicitement que les chefs de musique ou les exécutants-compositeurs des régiments (il pourrait s'en trouver, parmi ces derniers, qui eussent du talent en ce genre) auront seuls le droit de concourir.

S'il est urgent d'encourager l'aptitude réelle, il n'est pas moins utile de prévenir les fausses vocations, et d'empêcher les chefs de musique auxquels la nature n'a rien donné de cette faculté créatrice qui fait le compositeur, de perdre en tentatives infructueuses, en essais avortés, le temps qu'ils pourraient plus utilement employer à former de bons élèves, à perfectionner leurs musiciens, à rendre irréprochable dans toutes ses parties la composition de leur orchestre; bref, à assurer par tous les moyens usités en pareil cas la parfaite exécution des morceaux du répertoire. Déjà les colonels,— nous parlons de ceux qui à titre de bons amateurs de musique ont assez d'expérience pour juger approximativement de la valeur d'une composition, — sauront mettre bon ordre aux velléités ambitieuses de leurs chefs de musique, dès que l'incapacité de ces derniers leur aura été clairement démontrée; mais la création d'une commission inamovible (1), relevant du ministère de la guerre, laquelle serait chargée d'examiner toutes les compositions musicales destinées aux troupes, et de déterminer ensuite les morceaux à faire entrer dans le répertoire des régiments, serait encore un bien plus sûr moyen, selon nous, d'empêcher à l'avenir la production d'œuvres qui ne tendent qu'à déconsidérer, au point de vue artistique, la musique de nos armées. Il est plus que probable qu'une pareille mesure écarterait les chefs de musique, soi-disant compositeurs, qui reconnaîtraient implicitement leur impéritie dans l'art d'écrire, ou, si elle ne les amenait immédiatement à prendre une aussi sage résolution, qu'elle réussirait du moins, après quelques tentatives infructueuses, à les détourner pour jamais de suivre une fausse route. La commission se composerait non-seulement de compositeurs et de théoriciens renommés, mais encore d'officiers supérieurs professant pour la musique guerrière des sympathies bien reconnues, et possédant, en outre, des connaissances qui les rendissent bons juges en cette matière. Toutes les compositions dont cette commission aurait fait choix, et dont l'adoption aurait été prononcée, seraient publiées par un journal de musique spécial (on se rappelle que la commission chargée de la réorganisation avait proposé d'en fonder un); et ce journal deviendrait la source principale où les chefs de musi-

(1) Comme celles qui ont été instituées dans d'autres ministères, pour l'examen des productions littéraires ou des ouvrages d'éducation.

que auraient la faculté de puiser pour alimenter et varier leur répertoire. Les productions envoyées par les candidats qui aspireraient à partager le prix de 3,000 francs, seraient également soumises à l'examen de cette commission, et les pièces qui auraient remporté le prix paraîtraient également dans le journal de musique militaire, avec l'indication des titres qui leur donneraient droit à cette insertion. Quant à la commission, afin d'assurer son jugement en pareille circonstance, elle ferait subir, au morceau qu'elle aurait reconnu pour être le meilleur à la simple lecture, l'épreuve décisive d'une audition; et, à cet effet, le donnerait à exécuter à première vue à l'une des musiques modèles dont on a demandé la création, et sur lesquelles nous aurons encore un peu plus loin occasion de revenir. Au reste, tous les compositeurs, qu'ils fissent partie ou non de l'armée, seraient libres de soumettre au jugement de la commission des compositions pour musique guerrière, et auraient droit, si on adoptait ces dernières, de les faire publier dans le journal mentionné ci-dessus. Pour ce qui est de ce journal, nous dirons qu'une idée heureuse, selon nous, serait d'annexer à la partie musicale une partie de texte renfermant d'intéressantes considérations sur la musique guerrière, sur ses progrès dans les différents pays, sur sa parfaite organisation dans certains régiments, etc. Les remarques instructives que les militaires auraient occasion de faire relativement à cet objet, soit dans leurs voyages lointains, soit dans leurs changements de garnison, seraient particulièrement agréées, et de cette manière on obtiendrait d'utiles et précieux renseignements sur l'état de la musique militaire, non-seulement dans nos contrées, mais encore dans des contrées fort éloignées. Des anecdotes, des articles scientifiques, tous relatifs à la spécialité, viendraient compléter la série des matières destinées à cette portion du journal, laquelle aurait pour but de donner plus d'importance à la musique militaire, tant aux yeux du public qu'à ceux de l'armée, et contribuerait ainsi à l'élever au rang qu'elle doit occuper parmi les autres branches de l'art. La partie musicale de cette publication serait, comme nous l'avons déjà fait observer, le grand fonds de répertoire des régiments, notamment pour les morceaux destinés à être joués au repos, tels qu'ouvertures, fantaisies, valses, pots-pourris et arrangements de toute sorte sur des airs originaux ou sur des thèmes favoris. Mais quant aux marches proprement dites, un autre recueil les fournirait. Ce

recueil, dont nous exposons le plan plus loin, d'après nos idées particulières, comprendrait les marches et pas redoublés pour grande et petite musique; les unes communes à toute l'armée, les autres à certains corps de troupes; d'autres enfin affectées en propre à chaque régiment. Toutes ces marches, tous ces pas redoublés, devraient avoir été composés sur des motifs originaux ou sur des mélodies nationales, pour l'usage spécial de l'armée française. Elles seraient approuvées par le ministre de la guerre, et un acte officiel en prescrirait l'adoption par les troupes, soit celle des marches générales par toute l'armée, soit celle des marches particulières par ceux des régiments auxquels elles seraient spécialement affectées. Pour que la composition d'un pareil recueil ne laissât rien à désirer, et eût une valeur vraiment artistique; pour que chacun des morceaux y fût traité d'après les règles de l'esthétique musicale et possédât réellement le caractère du genre, il faudrait que des plumes habiles se fussent employées au succès de cette entreprise. Certes, les plus célèbres maîtres ne dédaigneraient point de consacrer leur talent à une pareille tâche, qui réaliserait bien certainement un nouveau progrès. C'est donc à eux qu'il conviendrait de s'adresser, et le ministre de la guerre n'aurait pas besoin de faire valoir, en pareil cas, un autre motif que l'idée glorieuse d'être utile au pays, pour décider un Auber, un Halévy, un Onslow, un Adam, un Berlioz, un Spontini, à coopérer à cette œuvre vraiment nationale.

Tout cela, on ne saurait en disconvenir, contribuerait puissamment à rehausser l'éclat de la musique militaire, surtout si l'on y joignait encore les avantages qui résulteraient d'une réforme dans les bases de l'institution destinée à fournir des chefs de musique à l'armée. Ce n'est point seulement l'autorité supérieure qui, depuis quelque temps, s'est aperçue à quel point le Gymnase musical est resté en arrière du but qu'il devait s'efforcer d'atteindre; plusieurs personnes compétentes ont également fait cette remarque, et ont approfondi la question (1). Nous-même l'avons étudiée avec soin et en avons fait l'objet d'un travail spécial que nous termine-

(1) Des documents importants nous ont même été communiqués, relativement à cet objet; mais ils renferment des allégations qu'il ne convient peut-être pas de livrer à la publicité. La source d'où ils proviennent leur donne d'ailleurs toute créance; ici, le doute n'est pas permis; c'est l'armée elle-même qui réclame.

rons sous peu. C'est pourquoi nous nous abstiendrons cette fois d'entrer dans aucun détail sur l'organisation du Gymnase, nous étant longuement occupé de cette matière dans le travail dont nous venons de parler. Toutefois, puisque nous en trouvons ici l'occasion, nous indiquerons en passant quelques-uns des principaux points qui appellent plus particulièrement l'attention. Et d'abord ne semble-t-il pas nécessaire de ne recevoir des soldats pour devenir chefs de musique, qu'à cette seule condition, qu'ils s'engageront à servir un certain nombre d'années déterminé, par exemple, de dix à quinze ans? Afin de les y amener plus facilement, il conviendrait sans doute de leur assurer non-seulement pour le présent, mais encore pour l'avenir, des avantages à peu près équivalents à ceux que pourrait leur offrir une position indépendante, qui ne les forcerait point d'aliéner leur liberté. Il serait donc juste et équitable, surtout si l'engagement volontaire était de quinze ans, de leur donner droit à une retraite. Il n'est pas besoin de dire que leur réception au Gymnase musical entraînerait forcément pour eux l'obligation de contracter cet engagement. De cette manière, le gouvernement ne continuerait pas à former à ses dépens de jeunes musiciens destinés bien plutôt à alimenter les orchestres de théâtre que les musiques de l'armée. Il serait à désirer que les soldats musiciens destinés à entrer au Gymnase n'eussent point dépassé l'âge le plus favorable à l'étude, afin qu'ils présentassent au physique comme au moral toute l'aptitude nécessaire pour apprendre ce qui concerne la théorie et la pratique de l'art. Le mode de recrutement ordinaire ne permet guère aux soldats musiciens de commencer leur éducation musicale qu'à l'âge de vingt ans. C'est déjà trop tard. On leur donne trois ou quatre années pour se former, cela peut-il suffire? En thèse générale, l'éducation d'un musicien commence dès l'âge de sept ou huit ans, et ne demande pas moins de huit à dix années d'études pour être entièrement achevée. Dans l'état actuel des choses, la moitié de cette période ne peut même pas être accordée aux élèves du Gymnase, or, voici ce qui en advient : à peine ces derniers commencent-ils à être un peu familiarisés avec les éléments de leur art, qu'ils obtiennent le grade de chefs de musique; et c'est au moment où ils sont en voie d'acquérir quelque expérience, et quelque habileté dans l'exercice de cette profession, que la durée de leur engagement expire, et qu'ils peuvent à tout jamais quitter le service, laissant un

vide qu'il va falloir remplir tant bien que mal par un nouveau venu. Il en est de même à l'égard des simples musiciens. Dès qu'ils ont acquis un certain talent, l'époque du congé arrive; et, loin de songer à contracter un nouvel engagement, ils saisissent avec empressement cette occasion de rentrer dans la vie civile, où ils ont par avance la certitude de trouver un emploi plus brillant et plus lucratif. Ainsi dépouillés de leurs meilleurs éléments, les musiques appauvries, désorganisées, cherchent à combler les lacunes que ces fréquents départs occasionnent dans la composition de leur personnel, par des musiciens élèves, conscrits de l'art, qui bégayent encore sur leurs instruments et savent quelquefois à peine lire les notes. C'est pour cela qu'il est parfois tout à fait impossible de reconnaître une musique qu'un changement de garnison avait éloignée, et qui, lorsqu'on l'entend de nouveau, paraît aussi misérable, aussi pauvre en bons instrumentistes, qu'elle avait paru naguère bien et richement organisée sous ce rapport. Le chef de musique porte ordinairement la peine de cette fâcheuse transformation, et très-souvent, en pareil cas, est injustement accusé d'avoir négligé sa musique. Après les observations qui précèdent, on voit de quel secours seraient les enfants de troupe qui, ayant étudié de bonne heure les éléments de l'art, dans les écoles primaires de musique instituées en province, suivant le mode proposé par la commission, arriveraient pour ainsi dire tout formés comme musiciens, soit au Gymnase musical, où ils s'appliqueraient à acquérir des connaissances spéciales, afin de pouvoir passer chefs de musique, soit dans les régiments, où, admis en qualité d'élèves, ils se livreraient à l'étude d'un instrument sur lequel ils ne manqueraient point de faire de rapides progrès, les principes de la musique leur étant depuis longtemps familiers. Comme on ne gagne rien à semer le bon grain sur une terre ingrate et aride, il faudrait faire en sorte de n'avoir à former que des sujets donnant de sérieuses espérances. Le renvoi de toute école de musique militaire, notamment du Gymnase supérieur de la capitale, des élèves paresseux, incapables ou rebelles, et leur réintégration dans les corps comme simples soldats, seraient une punition méritée, en même temps qu'un exemple efficace. Un pareil acte de sévérité, dans des cas urgents, n'aurait à coup sûr que de bons résultats. Lorsqu'on se serait occupé, d'un côté, à réunir toutes les garanties nécessaires pour que les bénéfices de l'enseignement donné aux élèves,

dans les établissements spéciaux, ne fussent point perdus pour l'armée, on chercherait, de l'autre, à bien diriger cet enseignement, afin qu'il portât tous ses fruits. C'est en cela que les connaissances d'un directeur deviennent un objet de la dernière importance. Pour surveiller les études, pour inspecter les classes, et reconnaître si maîtres et disciples font chacun leur devoir; pour diriger avec fruit les épreuves d'ensemble et découvrir si les circonstances ou les moyens d'exécution, devenus accidentellement défectueux, ne sont point de nature à opposer une fâcheuse résistance au talent des élèves; pour encourager les essais que ceux-ci ont autorisation de faire dans l'art de la composition ou de l'arrangement; en un mot, pour être placé à la tête d'un établissement où tout est dirigé vers l'étude de la musique instrumentale, il faut qu'un directeur se soit personnellement distingué dans ce genre, qu'il en ait approfondi toutes les ressources, et qu'il ait su lui-même y produire des effets éclatants. Pour lui, c'est peu d'être un artiste habile dans l'acception ordinaire du mot, s'il n'entend la spécialité à laquelle sa position le rattache, et s'il n'a étudié cette spécialité sous toutes ses formes. Il serait donc à désirer qu'à une parfaite connaissance, à une connaissance en quelque sorte universelle des instruments, il joignît l'art de bien écrire et de bien instrumenter pour la musique guerrière, et que dans ses ouvrages on pût trouver la preuve qu'il a toujours parfaitement réussi à saisir le caractère qui convient à cette dernière, comme ont su le faire, par exemple, dans des œuvres dramatiques, un Spontini, un Halévy, ou bien dans des productions d'un autre ordre, dans la symphonie, un Berlioz. Un directeur qui posséderait ces éminentes qualités, et qui y joindrait encore un esprit supérieur, des tendances progressives, de l'impartialité; un directeur qui, n'ayant d'autre mobile que l'amour de l'art, éviterait de tomber dans les ornières de la routine, et s'appliquerait constamment à chercher la voie des améliorations, un pareil directeur, disons-nous, ne manquerait point d'imprimer aux études qui se font au Gymnase un élan des plus favorables aux progrès, et dont les conséquences réagiraient de la manière la plus efficace sur l'état des musiques militaires en France. Nul doute que, parmi les améliorations qui lui viendraient à la pensée, ne se présentât sur-le-champ celle de la création d'une classe spéciale d'instrumentation pour les élèves du Gymnase. Il sentirait aussi le besoin de donner plus

d'importance à l'étude de l'harmonie, et à celle de la théorie en général, qui, dans la répartition de l'enseignement au Gymnase musical, sont toujours restées un peu en arrière des autres travaux. Si jusqu'à ce jour les compositions de musique militaire n'ont jamais été appréciées, et si, par une suite naturelle de cette indifférence, les orchestres de l'armée sont tombés dans un état de dégradation et d'infériorité réelles, c'est qu'en général les musiciens de régiment, y compris les chefs eux-mêmes, ont toujours été de pauvres harmonistes, et surtout de tristes arrangeurs. Or la connaissance de l'harmonie, lors même qu'il la posséderait à un assez haut degré, est de nul secours au chef de musique pour ses travaux de compositeur, s'il ignore le secret de l'appliquer à la musique instrumentale, à moins qu'un autre ne veuille se charger d'instrumenter ses productions. D'ailleurs l'art de l'instrumentation, n'apprenant pas seulement à faire un bon emploi des instruments, mais enseignant encore quelles sont les ressources et les propriétés particulières à chacun d'eux, offre sur beaucoup de points, au chef de musique, des données certaines, qui lui seront d'une grande utilité pour l'organisation et la direction de l'ensemble confié à ses soins, aussi bien que pour les conseils à donner aux artistes placés sous ses ordres. On voit combien il importe de se préoccuper aussi de cet objet, que l'on a toujours beaucoup trop négligé en France.

Nous ne voulons pas insister davantage sur la nécessité de fermer désormais les voies aux abus, et de neutraliser l'influence de l'esprit de coterie, qui finirait, à n'en pas douter, par vicier complétement le principe d'une institution créée dans un but louable. Si l'on veut que le Gymnase musical ne paralyse point totalement les améliorations auxquelles il devrait au contraire s'efforcer de contribuer, on ne doit point hésiter à lui faire subir une réforme immédiate; nous le disons hautement avec tous ceux qui ont été frappés comme nous des inconvénients de la situation actuelle, un plus long retard aurait de funestes conséquences; une fois le mal empiré, il ne serait plus temps d'y porter remède, et qui sait? peut-être n'y aurait-il plus de réforme possible que par une suppression.

Le Gymnase musical ne prépare d'élèves que pour l'infanterie, la marine et le génie. Il n'y a donc en France qu'une seule école de trompettes, celle de Saumur : encore n'y enseigne-t-on que la sonnerie et quelques fanfares. La trompette est d'ailleurs le seul instrument qu'y puissent étudier les

élèves. Or maintenant que la musique de cavalerie est si richement organisée, et qu'elle possède des instruments tout nouveaux, ne conviendrait-il pas de fonder au Gymnase une école pour la cavalerie, ou, ce qui vaudrait mieux encore, de créer *ad hoc* un établissement à l'instar de celui qu'on a institué pour l'infanterie, mais toutefois sur de meilleures bases? C'est là, sans doute, ce qui assurerait à jamais l'avenir des musiques de cavalerie en France.

Nous avons demandé bien des choses, et cependant nous n'avons pas encore indiqué tout ce qu'il resterait à faire pour achever l'œuvre de la réorganisation. La commission avait sollicité la création de trois musiques modèles, d'après lesquelles tous les régiments se seraient organisés. Cette demande est restée jusqu'ici sans effet. Rien ne serait cependant plus aisé que d'y satisfaire. C'est dans le corps de la garde municipale que pourraient s'organiser immédiatement ces trois musiques, ou du moins la musique modèle de l'infanterie et celle de la cavalerie : la première fournie par la garde municipale à pied, la seconde par la garde municipale à cheval. Ce corps d'élite résidant à Paris, l'organisation de sa musique serait constamment maintenue au plus haut degré de perfection, et, grâce à une surveillance active, aucun élément défectueux ne parviendrait jamais à s'y introduire. Les musiques modèles de la garde municipale ne seraient pas seulement utiles pour l'exécution des morceaux auxquels la commission instituée au ministère de la guerre aurait jugé devoir faire subir l'épreuve d'une audition, tels, entre autres, que les morceaux envoyés par les concurrents jaloux de se partager les 3,000 fr. de prime annuellement accordés, mais elles auraient encore l'avantage d'offrir un point de comparaison, à l'aide duquel on pourrait exactement juger des qualités et des défauts de toutes les musiques que les changements de garnison amènent à Paris, et qui, en raison de leur réorganisation récente, laissent encore beaucoup à désirer sous plus d'un rapport. Cette comparaison aurait d'ailleurs pour effet de stimuler le zèle des instrumentistes composant ces corps de musique; et le désir de ne point rester au-dessous de la musique modèle, en hâtant leurs progrès, contribuerait à réaliser une amélioration complète. Un sentiment analogue forcerait aussi les musiques qui mettent quelques lenteurs à refondre leur ensemble instrumental, d'observer promptement les prescriptions de la décision mi-

nistérielle. On ne peut se dissimuler une chose : c'est que le nouveau règlement n'ait vivement contrarié, dès son apparition, bien des habitudes prises de longue date dans les régiments, et surtout bien des manières de voir entachées de préjugés; mais, à mesure que les avantages de la nouvelle organisation se révèleront au grand jour par des résultats positifs, et que chacun pourra les apprécier, cette instinctive répugnance, qui accueille au début toute innovation, fera place à un enthousiasme général (1). Déjà un grand nombre de régiments ont manifesté les meilleures dispositions. Aussitôt après la réception de la circulaire ministérielle, la cavalerie s'est mise en mouvement comme pour donner l'exemple. C'est à elle que revient l'honneur de l'initiative. On verra par la liste suivante quels sont les régiments qui ont les premiers réorganisé leurs musiques d'après le nouveau système.

RÉGIMENTS.

2e lanciers.
4e *Id.*
1er carabiniers.
1er cuirassiers.
6e hussards.
3e hussards.
7e cuirassiers.
4e dragons.
3e *Id.*
7e *Id.*
3e lanciers.

(1) Les officiers français ne doivent pas être les derniers à remarquer ce qui frappe les étrangers eux-mêmes, c'est-à-dire l'avantage qu'aura pour les armées l'adoption du nouveau système. Dernièrement encore, le bey de Tunis, à la suite du voyage qu'il a fait en France, a voulu que ses musiques fussent organisées à l'instar des nôtres. On lisait, dans les journaux du mois de janvier 1847, qu'une réunion de trente-cinq artistes musiciens allait partir de France pour Tunis, où elle devait composer la musique du bey. Au mois de février suivant, quinze autres musiciens ont dû partir également pour compléter le corps de musique, qui, d'après les intentions du prince, devait comprendre un total de cinquante personnes. On avait exigé de ces musiciens qu'ils prissent l'engagement de rester à Tunis dix ans au moins, c'est-à-dire le temps nécessaire pour former une école indigène.

6e lanciers.
6e chasseurs.
1er chasseurs d'Afrique.
3e *Id.*

Au reste, chaque jour de nouveaux régiments suivent l'impulsion donnée et viennent se joindre aux précédents, de telle sorte qu'à cette heure la liste qui précède doit être pour le moins augmentée du double. Une chose digne de remarque, c'est qu'en général l'infanterie s'est montrée jusqu'ici la moins empressée à exécuter les prescriptions ministérielles relatives aux musiques. Sans doute le bon vouloir ne manque pas à un grand nombre de régiments; mais peut-être en est-il aussi qui, par esprit de routine ou par tout autre motif dont l'autorité supérieure est seule en droit de pénétrer le secret, voient avec déplaisir la réforme nouvelle. Les colonels qui n'ont aucun goût pour la musique, et qui s'inquiètent peu de donner à leurs régiments les moyens de se distinguer sous ce rapport, ou bien encore ceux qui se laissent influencer à leur insu par des chefs de musique, habiles seulement au point de vue de l'intrigue et de l'intérêt personnel, composent sans nul doute la majorité des retardataires. Pour que la mesure qui doit régénérer la musique militaire reçût en peu de temps une application générale dans nos armées, il eût fallu la rendre obligatoire; mais c'est là ce qu'on n'a point fait. Il eût fallu, en outre, établir une surveillance active, dont on aurait confié le soin à un homme compétent, n'ayant d'autre intérêt à cœur que celui de l'art. Cette surveillance eût prévenu les lenteurs sans excuse et eût assuré l'exécution pleine et entière des volontés du ministre, en même temps que la réalisation des vues de la commission. On n'aurait jamais osé fournir à l'armée tant d'instruments de pacotille, qui, par les vices de leur construction, sont venus aggraver encore les défauts et les inconvénients de l'ancien système, si ces instruments avaient dû passer sous les yeux d'un homme de l'art. Pour que les abus qu'on s'est efforcé de détruire ne renaissent pas au premier jour, pour que la contrefaçon ne tente point de se frayer une voie à côté de l'industrie loyale, et ne vienne point de nouveau compromettre l'organisation des musiques par l'introduction d'instruments défectueux, sur la qualité desquels on serait abusé par la garantie trompeuse d'un nom

usurpé, il est indispensable qu'une inspection sévère soit exercée sur tous les corps de musique de l'armée. Il y a bien des choses qui peuvent échapper à des colonels ou des officiers généraux, mais qui n'échapperaient point à un juge compétent. En ce qui concerne les instruments, par exemple, personne ne nous contestera qu'il ne faille tout au moins l'œil d'un connaisseur pour découvrir les supercheries de la contrefaçon; car souvent même, en pareil cas, le facteur serait seul apte à prononcer avec certitude. Quant à la surveillance qui doit être exercée sur les chefs de musique, l'utilité n'en est pas moins démontrée, et mille raisons établissent la nécessité d'en confier le soin à une personne qui ait des connaissances spéciales.

Nous espérons que ces observations donneront lieu de réfléchir mûrement à un objet qui, on le voit, n'est pas sans importance. L'intervention d'une personne revêtue d'un caractère officiel, et munie de pouvoirs étendus en ce qui concerne la partie artistique de la question, serait indubitablement pour les musiques une des plus sûres garanties de prospérité. Lorsqu'on aurait sagement avisé aux moyens d'empêcher les effets du mauvais vouloir, il serait bon de chercher à rendre les corps de musique jaloux d'assurer eux-mêmes leur avenir, sans qu'il soit pour cela besoin de les y contraindre. L'émulation, levier puissant qui aide à triompher des plus grands obstacles, est un sentiment qu'il faut mettre en jeu et entretenir avec autant de soin que le feu sacré. C'est là ce qui doit porter les musiques à rivaliser de zèle pour atteindre au plus haut degré de perfection. Autant le désir de surpasser un concurrent s'abaisse souvent aux proportions d'une passion mesquine lorsqu'il se fait remarquer dans les individus, autant il grandit et prend les caractères d'une noble et généreuse impulsion, lorsqu'il se rencontre dans les masses. Il faut donc, dans ce dernier cas, s'attacher à le développer, à l'activer même par toutes les sollicitations qui captivent l'amour-propre et qui réveillent l'instinct de la gloire. On obtient ce résultat en instituant de grands concours publics, et en ayant soin de joindre au programme de ces solennités les offres de récompense, les promesses de dons commémoratifs, destinés à consacrer en même temps le souvenir d'un zèle fructueux et celui d'un succès légitime. L'idée de créer des concours pour les musiques militaires a déjà été mise plusieurs fois à exécution, tant en France qu'à

l'étranger, mais jamais, ce nous semble, avec assez de solennité et de retentissement.

Dans ces derniers temps encore, M. Sax a eu l'heureuse inspiration de convier les musiques et les musiciens de régiments à deux concours, dont l'époque est fixée, pour l'un au 1er mai, pour l'autre au 30 juillet de chaque année. Des prix doivent être offerts aux concurrents qui se seront le plus distingués dans la lutte. Au musicien soldat qui, dans sa spécialité, aura été proclamé vainqueur, il sera remis un instrument portant son nom gravé en toutes lettres; et à la musique, soit de cavalerie, soit d'infanterie, qui l'aura emporté sur ses rivales, il sera fait don d'un instrument d'honneur, argenté et doré, sur lequel figurera l'inscription du régiment. Ces concours, qui auront lieu devant un jury compétent, porteront sans aucun doute d'heureux fruits; c'est un projet auquel il faut donner suite. Mais à côté de ces concours, il serait fort important d'organiser de grandes fêtes de musique militaire; nous avons déjà dans ce genre un glorieux précédent, qu'il est bon de mettre à profit. Le succès, qui a été éclatant dès la première tentative, grandirait dans les tentatives subséquentes, et atteindrait, à n'en pas douter, de glorieuses proportions. C'est à la révolution de 1830 que nous devons d'avoir fait revivre le goût de ces imposants concerts, qui réunissent des centaines d'exécutants, et qui comptent un peuple entier dans leur auditoire. Les solennités de juillet ont rendu à la musique la place qu'elle doit occuper dans le programme des réjouissances nationales. L'anniversaire des trois jours, célébré en 1833, est le premier qui ait donné lieu de remettre en vigueur cette heureuse application d'un art si bien fait pour impressionner la foule dans les moments d'enthousiasme patriotique, où la foule sent qu'elle a une âme. Un orchestre pouvant contenir cinq cents musiciens et trois cents chanteurs, fut donc élevé cette année-là sous le pavillon de l'Horloge, en face l'allée du milieu. Le personnel de cet orchestre était composé comme suit :

80 grandes clarinettes.
8 petites clarinettes.
12 flûtes.
10 hautbois.
20 cors.
20 trompettes.

16 trombones.
18 bassons.
15 ophicléides.
22 contre-basses.
3 timbaliers.
2 grosses caisses.
6 tambours d'harmonie.

Le chœur comprenait deux cents voix d'hommes et cent voix de femmes. Les différents morceaux qui furent exécutés à ce concert, étaient les suivants : chœur de Tarare (Salieri); chœur avec marche (Struntz); bataille avec chœur (Schneitzhœffer) ; scène héroïque et prière de femme (Hector Berlioz); prière de la Muette (Auber); serment de Grutli de Guillaume Tell (Rossini); ouverture de Guillaume Tell (Rossini); ouverture de la Gazza Ladra (Rossini); ouverture de la Muette (Auber). Cependant, quelque nombreux que fût l'orchestre, dont nous venons d'indiquer la composition, il ne produisit cependant pas l'effet qui semblait devoir résulter d'une aussi grande quantité de voix et d'instruments. A l'exception de la Marseillaise, qui trouve toujours, parmi la foule, une multitude d'exécutants improvisés pour soutenir l'énergie de ses accents, tous les morceaux furent assez froidement accueillis. Faut-il attribuer ce résultat à la composition instrumentale de l'orchestre, ou bien n'était-ce pas que les auditeurs se trouvaient encore sous l'impression de ce formidable concert, qu'ils avaient entendu trois ans auparavant, où les canons faisaient la basse, et les carabines les parties aiguës? Néanmoins, l'exemple donné par la France fut tout aussitôt suivi par la Belgique; et la même année, pour le troisième anniversaire des journées de septembre 1830, un grand concert d'harmonie fut exécuté à Bruxelles sur la place Royale, par les musiques de tous les régiments de l'armée belge. M. Fétis avait été chargé de l'organiser et de le diriger. On assure que le résultat répondit parfaitement à ses soins, et qu'au bout de cinq à six répétitions, l'ensemble ne laissait plus rien à désirer ; en sorte que les quatre cent trente musiciens marchant sous ses ordres exécutèrent la tâche difficile qui leur était confiée, avec l'habileté et la précision qu'aurait pu déployer un seul homme, voire même un virtuose. Dix petites clarinettes en *mi* bémol; trente premières clari-

nettes principales, vingt secondes clarinettes, vingt troisièmes clarinettes, quatre petites flûtes, huit flûtes en *mi* bémol, vingt bassons, trente-six cors, seize trompettes, plusieurs hautbois, des cors à clefs en différents tons, un grand nombre d'ophicléides, altos et basses, de serpents russes, et environ trente trombones, altos, ténors et basses, sans préjudice de tous les instruments de percussion nécessaires, composaient cet orchestre, qui, à cette époque, pouvait à bon droit passer pour colossal.

Le programme offrait pour la première partie : une introduction sur la *Marseillaise* et la *Brabançonne;* l'*Ouverture de Tancrède;* un pot pourri de Küffner sur des motifs de Rossini; un pot pourri sur des airs de la *Fiancée* (lequel fut exécuté par cent quarante instruments de cuivre); un air varié de M. Bender, chef de la musique des Guides du roi, et enfin l'*Ouverture de Démophon.* Dans la seconde partie figuraient l'*Ouverture d'Oberon*, un air varié pour cor à clefs, accompagné par des instruments de cuivre; une fantaisie sur des motifs de Donizetti par M. F. Bender, chef de musique du 1er régiment de ligne, et l'*Ouverture de Guillaume Tell*, arrangée par Küffner. Mais ce qui est particulièrement digne de remarque dans les diverses circonstances de cette solennité, c'est la générosité avec laquelle on crut devoir agir envers les régiments qui avaient prêté leur concours. Leurs musiques reçurent à cette occasion, des mains du ministre de la guerre et du ministre de l'intérieur, des instruments d'honneur destinés à consacrer dans chaque régiment le souvenir des fêtes auxquelles les corps de musique militaire avaient su, pour leur part, donner tant d'éclat. Les musiques de l'infanterie eurent des clarinettes, et les musiques de chasseurs à pied, de même que celles de la cavalerie, des trompettes à clefs.

On voit, par les renseignements qui précèdent et par ceux que nous avons consignés dans le premier livre au sujet de la fête organisée en Allemagne par M. Wieprecht, que les concerts les plus considérables se sont généralement bornés à un ensemble de quelques centaines d'exécutants. Ce nombre n'avait jamais été dépassé, que nous sachions, dans les fêtes purement militaires, lorsqu'une pensée de bienfaisance (elles sont de nature à braver les difficultés de tout genre) fit naître le projet d'organiser, dans des proportions tout à fait grandioses et colossales, un festival militaire. Les bases en avaient été arrêtées par le comité de l'association des

artistes musiciens, avec le concours de son honorable président M. le baron Taylor, chez qui le désir de faire le bien est un sentiment inné, et qui en avait communiqué à ses collègues l'idée première. Le produit de ce grand concert instrumental devait être versé dans la caisse de l'association, laquelle a pour but, comme chacun sait, de venir en aide aux artistes que la vieillesse, le malheur ou les infirmités ont plongés dans la misère. L'association, en conviant l'armée à réaliser avec elle une œuvre d'art et de bienfaisance, savait que de ce côté encore ses nobles intentions seraient parfaitement comprises et secondées, et que les plus vives sympathies répondraient à son appel. M. Moline de Saint-Yon, pair de France, alors ministre de la guerre, sollicité de donner son adhésion à ce projet, s'empressa de déclarer qu'il autorisait avec plaisir cette fête musicale, et qu'il prendrait toutes les mesures nécessaires pour que rien ne s'opposât à sa prompte organisation. Il daigna même motiver son assentiment, en disant qu'il considérait une pareille solennité comme éminemment propre à établir entre les musiques un rapprochement des plus favorables à leurs progrès, de même qu'à populariser le goût de la musique et à seconder l'essor des arts. En conséquence, M. le ministre de la guerre mit immédiatement à la disposition du comité de l'association toutes les musiques des régiments d'infanterie, de cavalerie et d'artillerie en garnison à Paris et dans la banlieue. D'un autre côté, sur la demande qui lui fut également adressée, demande qu'il accueillit avec la plus grande bienveillance, M. le général Jacqueminot autorisa officiellement les musiques de la garde nationale à concourir à cette solennité militaire. Le comité écrivit alors des lettres aux colonels des régiments casernés à Paris et dans la banlieue, pour les prier de donner à leurs musiques des ordres en conséquence, et de vouloir bien en outre, dans l'intérêt de l'effet général et attendu le court espace de temps dont on pouvait disposer jusqu'au terme fixé pour l'exécution définitive, alléger autant que possible le service des musiciens de leurs régiments, afin de laisser à ces derniers la facilité d'étudier les morceaux arrêtés dans le programme, et de prendre part aux répétitions partielles ou générales qui devaient avoir lieu avant le grand jour. Les colonels accueillirent généralement ces ouvertures avec beaucoup de bonne grâce, et firent tout ce qui dépendait d'eux pour répondre au désir que la commission leur avait exprimé. Quelques-uns même prirent une part active aux travaux d'organisation, et

l'association n'oubliera jamais combien elle est redevable au concours de MM. les capitaines Desaint et Vico, ce dernier aide de camp de M. le général Sébastiani, qui ont surtout grandement contribué à abréger sa tâche par les utiles avis qu'ils eurent occasion d'émettre dans les conférences préparatoires de son comité, conférences auxquelles ils avaient bien voulu assister tous les deux. On ne se fait point une idée de ce que coûte à organiser un concert monstre, un festival militaire. Rien ne semble plus facile au premier abord que de réunir, par simples lettres de convocation, toutes ces musiques qui doivent avoir à peu près le même nombre d'exécutants et la même composition instrumentale. Rien ne semble plus facile que de soumettre ces organisations partielles aux lois d'une organisation générale; puis, après avoir remis à chaque détachement de l'armée instrumentale les morceaux à exécuter, de les convoquer au bout de quelques jours pour une première répétition d'ensemble, et là, quand chacun est sous les armes, attentif aux ordres du chef, c'est-à-dire, au signal qui part ordinairement du bâton régulateur de la mesure, de commander le feu sur toute la ligne. Mais, dans cette hypothèse, ce qu'on est loin de soupçonner, c'est l'affreuse explosion qui résulterait d'un signal si intempestivement donné. On ne sait pas que la confusion la plus horrible, la plus affreuse cacophonie et en même temps le plus ridicule échec viendraient punir le téméraire assez insensé pour réunir sur un champ de bataille diverses troupes de musiciens non disciplinées, et pour exiger d'elles qu'elles exécutassent de grands mouvements stratégiques, quand la plupart, loin d'être familiarisées avec les évolutions d'ensemble, ont bien de la peine, chacune séparément, à marcher au pas, c'est-à-dire, en mesure. Assurément ce n'est point ainsi qu'il convenait de procéder; mais alors que de soin, de zèle, de patience, ne fallait-il pas à ceux des membres du comité spécialement chargés d'organiser le festival! Il est vrai qu'ils marchaient sous la direction d'un chef habile fait pour inspirer le courage et la persévérance : ce chef, c'était M. Massart, le célèbre violoniste, le digne successeur de Kreutzer, qui, ayant l'âme d'un vrai artiste, en a aussi tout le dévouement. Admirablement bien secondé d'ailleurs par MM. Maurice Bourges et Alyre Bureau, les deux infatigables secrétaires du comité, par M. Léon Kreutzer, le spirituel critique, et par M. Sax, l'habile inventeur, M. Massart est parvenu en fort peu de temps à triompher des obstacles

sans nombre qu'offrait la réalisation d'une tâche si lourde. Nous ne décrirons pas ici toutes les particularités du laborieux enfantement d'un concert monstre ; ce serait presque hasarder une entreprise égale à celle-ci en difficultés. A considérer seulement le volumineux dossier qui renferme les pièces relatives à l'organisation de la solennité du 24 juillet 1846, on éprouve une sorte d'effroi. Le lecteur pourra du reste s'en faire une idée, si on lui apprend que, pour coordonner ces différentes masses instrumentales et les amener à se fondre dans un ensemble satisfaisant, il a fallu d'abord s'enquérir de l'organisation instrumentale de chaque régiment, s'informer du nombre d'artistes capables que chaque musique pouvait fournir, et demander enfin quels étaient les morceaux du répertoire communs à plusieurs d'entre elles. Or rien ne saurait fournir une meilleure preuve de l'anarchie qui régnait, de notre temps, dans la composition des musiques de l'armée, que le relevé des instruments employés dans chaque orchestre militaire. Ce relevé, que les chefs de musique ont fait eux-mêmes pour l'envoyer au comité de l'association des artistes musiciens, constate à cet égard, pour l'infanterie comme pour la cavalerie, de notables différences entre chaque régiment. Les mêmes documents confirment la disparition presque complète des hautbois du plus grand nombre des musiques ; car sur dix-huit régiments d'infanterie, mis à contribution pour le festival, deux seulement se trouvaient posséder des instruments de ce genre. Le 35e a fourni un hautbois, et le 52e deux. En réunissant le chiffre total des musiciens de l'infanterie et celui des musiciens de la cavalerie, on avait un ensemble de huit cent quatre-vingt-douze exécutants (non compris dix musiciens formant la batterie) ; dans cette formidable réunion instrumentale, les hautbois figuraient au nombre de trois, et encore n'y en avait-il qu'un seul qui fût entre les mains d'un joueur exercé ; que voulait-on en vérité que ces trois malheureux instruments fissent contre leurs huit cent quatre-vingt-neuf rivaux ? Quant aux renseignements demandés relativement au chiffre des artistes capables, ils pouvaient suggérer de bien tristes réflexions. Certains régiments ont été forcés d'avouer que, sur la totalité de leurs musiciens, il s'en trouvait à peine la moitié qui eût droit à cette qualification. Sur sept cent trente et un exécutants, chiffre total fourni par la réunion des dix-huit régiments d'infanterie, quatre cent quatre-vingt-quatre

furent reconnus capables, et deux cent quarante-sept furent déclarés trop faibles. Pour la cavalerie, la proportion était encore bien plus décourageante ; sur un ensemble de cent soixante et un musiciens, fournis par six régiments, et d'où l'on avait déjà pris soin d'exclure les plus incapables, quatre-vingt-deux seulement furent jugés dignes d'une attestation favorable, et soixante-dix-neuf durent être présentés comme extrêmement médiocres. Bien que nous n'ayons pu établir des données positives que sur une très-petite portion de l'infanterie et de la cavalerie, les documents nécessaires pour aller au delà nous faisant défaut, il est permis de préjuger, d'après les résultats ci-dessus consignés, de ceux qu'on obtiendrait si l'on était en mesure d'opérer sur la masse générale. A l'égard du troisième point, sur lequel le comité de l'association désirait être renseigné, à savoir, combien de morceaux pouvaient se trouver communs aux divers répertoires de ces musiques, on acquit bientôt la certitude que les recherches faites dans ce but ne rempliraient point l'objet qu'on s'était proposé, lequel était d'épargner beaucoup de temps et d'éviter de grands frais, en admettant dans le programme du concert une partie de ces morceaux. En effet, il fut constaté que chaque régiment avait un répertoire à lui, n'offrant même pas pour les pièces musicales extraites des mêmes opéras une parfaite identité, en raison des arrangements divers qu'on fait subir à ces compositions. Cela prouve encore combien il serait utile que tous les régiments de la même arme fussent tenus d'apprendre un ou deux morceaux qui resteraient communs à leur répertoire, et qu'ils pourraient exécuter simultanément à la première réquisition, sans préparation d'aucune sorte (l'usage du diapason que la commission a fait adopter donnant une garantie pour l'accord général), de manière à former une de ces imposantes réunions instrumentales qui ajoutent à la pompe et à l'éclat d'une solennité. Si, comme nous l'avons demandé, on rendait obligatoires pour les régiments de chaque arme, cavalerie ou infanterie, les marches générales, et certains autres morceaux faisant partie du recueil officiel dont nous avons déjà parlé, ce résultat se trouverait naturellement atteint. Ce serait déjà un grand pas de fait pour la composition future d'un nouveau programme de festival militaire. Celui de la fête que donnait l'association ne put être réglé et déterminé qu'avec la plus grande peine ; presque toutes les musiques d'infanterie ayant encore l'an-

cienne organisation, et, qui plus est, chacune en particulier une organisation à elle. D'un autre côté, la cavalerie ayant les instruments du nouveau système, il s'ensuivit nécessairement qu'un grand nombre de morceaux gravés durent être retouchés, qu'une quantité innombrable de parties détachées durent être copiées de nouveau. Tout cela, comme on le pense bien, ne laissa pas que d'occasionner de grands frais et une grande perte de temps. Enfin, il arriva, par suite de ces inconvénients, qu'on fut obligé de n'employer parfois, pour l'exécution des morceaux composant le programme, qu'un seul genre de musique, celui de l'infanterie, ou bien celui de la cavalerie, au lieu de pouvoir recourir, aussi souvent peut-être que cela eût été nécessaire, à ces deux éléments réunis. Les mêmes embarras, les mêmes difficultés, se sont rencontrés aussi bien lorsqu'il s'est agi d'organiser les musiques de l'armée et celles de la garde nationale, également composées d'infanterie et de cavalerie, que lorsqu'il a fallu les combiner toutes ensemble. Autre obstacle : le temps était limité pour les répétitions, et ces dernières sans cesse entravées ou rendues inutiles par l'absence de la majeure partie des musiciens élèves, qui sont, comme chacun sait, astreints au service militaire ainsi que de simples soldats. Au reste, ces études préparatoires avaient été réglées de la manière suivante : Chaque musique, si l'on peut dire ainsi, avait ses répétitions individuelles ; venaient ensuite les répétitions partielles, où figuraient plusieurs musiques réunies, et enfin les répétitions générales de tout l'ensemble, qui offraient par conséquent la réunion de toutes les musiques (1). Les répétitions de la première espèce furent assez nombreuses ; mais il n'y en eut que quatre de la seconde et deux de la troisième, c'est-à-dire, seulement deux répétitions générales pour deux mille exécutants ! Obtenir dans de telles conditions un résultat aussi beau, aussi immense, aussi colossal que celui dont la foule a été témoin le jour du concert à l'Hippodrome, c'est véritablement réaliser un prodige. Honneur donc à ceux qui, abdiquant tout intérêt personnel, et n'hésitant point à laisser en souf-

(1) Pour chacune des répétitions, les musiciens des régiments casernés dans la banlieue, moyennant l'autorisation de M. le lieutenant général commandant la place de Paris, furent transportés des différents points dans la capitale, aux frais de l'association des artistes musiciens, par un convoi spécial du chemin de fer.

france leurs travaux ordinaires, sont venus faire, à cette pieuse entreprise, le sacrifice de leur temps et de leur repos, et se sont multipliés de telle sorte dans l'intérêt de l'œuvre, qu'ils ont trouvé moyen de suffire à tout, à la correspondance, aux corrections de copie, aux répétitions. Qu'il nous suffise de dire que M. Massart seul, avec un courage et une abnégation dignes des plus grands éloges, s'est condamné à passer en revue, une par une, un monceau de parties détachées, où il avait la patience de corriger lui-même jusqu'aux moindres fautes.

L'ensemble général des exécutants qui prêtèrent leur concours pour la célébration de ce festival, comprenait :

1° Les musiques des seize légions de la garde nationale de Paris et de la banlieue ;

2° Les musiques des 4e, 9e, 11e, 14e, 16e, 23e, 24e, 25e, 26e, 35e, 37e, 45e, 46e, 48e, 52e, 72e, 73e et 74e régiments d'infanterie ;

3° Les élèves du Gymnase militaire ;

4° La musique de la 13e légion de la garde nationale à cheval ;

5° Les musiques des 3e, 4e, 7e régiments de dragons, 4e lanciers, 8e hussards et 5e d'artillerie.

Une fois les répétitions terminées, il fallut songer à placer tous ces musiciens dans l'enceinte de l'Hippodrome, que les directeurs venaient de mettre à la disposition de l'association avec autant d'obligeance que de désintéressement. La répartition des corps de musique fut calculée de la manière la plus avantageuse pour la direction des sons. On avait d'abord pensé à opérer la division générale par catégories d'instruments ; mais on ne tarda pas à abandonner ce projet, parce qu'il fut reconnu que sur une aussi vaste échelle, et quand les musiciens surtout doivent être de toute part cernés par le public, cette disposition est loin d'être aussi favorable à la disposition circulaire, qu'elle pourrait l'être au placement en amphithéâtre. On jugea donc qu'il était plus convenable d'opérer cette division par catégories de musiques complètes, et l'on assigna à chacune de ces catégories un chef particulier, qui devait communiquer avec le chef principal, lequel était M. Tilmant, l'habile directeur de l'orchestre du Théâtre-Italien, et l'un des membres du comité de l'association. C'est dans le cirque, au bas des gradins destinés aux spectateurs, immédiatement après l'espace réservé entre la balustrade et le premier gradin, pour le passage du pu-

blic, que devaient être échelonnés sur plusieurs rangs tous les musiciens. Il avait été convenu que ceux-ci tourneraient le dos aux spectateurs et regarderaient leurs chefs respectifs, placés en avant des musiques, autour du point central que devait occuper le chef d'orchestre. On avait décidé que chacune de ces musiques serait placée de manière à ce que les instruments chantants se trouvassent le plus près possible des auditeurs, suivant la disposition reproduite par les fig. 1 et 2 de la planche ci-contre. Une batterie de tambour avait été spécialement déterminée pour l'appel des chefs de catégorie auprès du directeur en chef, lorsque celui-ci avait des ordres ou des instructions à donner. Il avait été arrêté en outre que toutes les musiques entreraient par la porte du fond, faisant face à la porte principale qui sert d'entrée au public, et qu'alors chacune d'elles défilerait sous les yeux des spectateurs, en décrivant un cercle, pour aller se ranger ensuite à la place qui lui était assignée. Toutes ces mesures d'ordre furent strictement observées le jour de l'exécution du concert. Vivement excitée par les préparatifs et l'annonce d'une fête aussi grandiose, la foule, ce jour-là, remplissait les avenues des Champs-Élysées, se dirigeant vers l'Hippodrome, dont elle assiégea les portes bien avant l'heure fixée pour l'ouverture. C'était un concours, une affluence dont rien ne saurait donner une idée. Tout Paris semblait s'être porté vers ce lieu de réunion, comme s'il se fût agi d'une de ces grandes réjouissances publiques qui convient tout un peuple au plaisir, et qui déplacent et mettent en mouvement des flots tumultueux de population. Il est vrai que cette belle solennité pouvait passer à bon droit pour une véritable fête; et si, vers la fin du siècle dernier, la musique d'un simple régiment de gardes françaises suffisait à attirer sur les boulevards une grande partie de la haute fashion parisienne, parce qu'elle avait été jugée quelque peu supérieure aux autres, combien plus devait-on être jaloux, en 1846, d'entendre une armée complète de musiques militaires, et cela surtout lorsqu'on savait d'avance que plusieurs d'entre elles possédaient déjà des instruments de la nouvelle organisation, si renommés à juste titre pour leur puissante et magique sonorité. Par malheur, l'Hippodrome ne pouvait donner entrée qu'à un nombre limité de spectateurs; il est vrai que sept à huit mille personnes avaient déjà trouvé place dans son enceinte; au reste, les auditeurs forcés de rester au dehors ne furent point les plus mal partagés; car

GRAND FESTIVAL MILITAIRE,

Donné à Paris par l'Association des Artistes musiciens, le 24 juillet 1846.

ORDRE DE CHAQUE MUSIQUE D'INFANTERIE.

(Fig. 1.)

Chef d'Orchestre.

3e Trombone.	2e Trombone.	1er Trombone.		
2e Saxhorn ou Bugle en si *b*.	1er Saxhorn ou Bugle en si *b*.	2e Piston.	1er Piston.	
Saxhorn alto en mi *b*.	Saxhorn alto en mi *b*.	2e Trompette.	1re Trompette.	
4e Cor.	3e Cor.	2e Cor.	1er Cor.	
Saxhorn C.-Basse ou Ophicléide.	Saxhorn C.-Basse ou Ophicléide.	Ophicléide.	Ophicléide.	
Ophicléide.	Ophicléide.	Basson ou Ophicléide.	Basson ou Ophicléide.	
1re Clarinette.	1re Clarinette.	1re Clarinette.	Petite Clarinette.	
1re Clarinette.	1re Clarinette.	1re Clarinette.	Clarinette Solo.	
2e Clarinette.	2e Clarinette.	2e Clarinette.	Petite Flûte.	
2e Clarinette.	2e Clarinette.	2e Clarinette.	2e Clarinette.	Grosse Caisse, Tambour, etc.

ORDRE DE CHAQUE MUSIQUE DE CAVALERIE.

(Fig. 2.)

Chef d'Orchestre.

3e Trombone.	2e Trombone.	1er Trombone.
3e Trompette à cylindres.	2e Trompette à cylindres.	1re Trompette à cylindres.
Trompette d'harmonie.	2e Piston.	1er Piston.
1er Saxhorn alto en mi *b*.	2e Saxo-Tromba en mi *b*.	1er Saxo-Tromba en mi *b*.
2e Saxhorn alto en mi *b*.	2e Saxhorn baryton à 3 cylindres.	1er Saxhorn baryton à 3 cylindres.
1er Saxhorn C.-Basse.	3e Saxhorn baryton à 3 cylindres.	1er Saxhorn basse à 4 cylindres.
2e Saxhorn C.-Basse.	3e Saxhorn basse à 4 cylindres.	2e Saxhorn basse à 4 cylindres.
3e Saxhorn C.-Basse.	2e Saxhorn soprano en mi *b*.	1er Saxhorn soprano en mi *b*.
2e Saxhorn contralto en si *b*.	2e Saxhorn en la *b*.	1er Saxhorn en la *b*.
2e Saxhorn contralto en si *b*.	1er Saxhorn contralto en si *b*.	1er Saxhorn contralto en si *b*.
2e Saxhorn contralto en si *b*.	1er Saxhorn contralto en si *b*.	1er Saxhorn contralto en si *b*.

OBSERVATIONS.

1° Les Chefs de musique devaient se mettre à la place assignée sur chacun des tableaux ci-dessus, à l'instrument dont ils jouaient.

2° Ils étaient invités à faire maintenir leurs Musiciens dans les rangs qui leur étaient également assignés sur ces Tableaux.

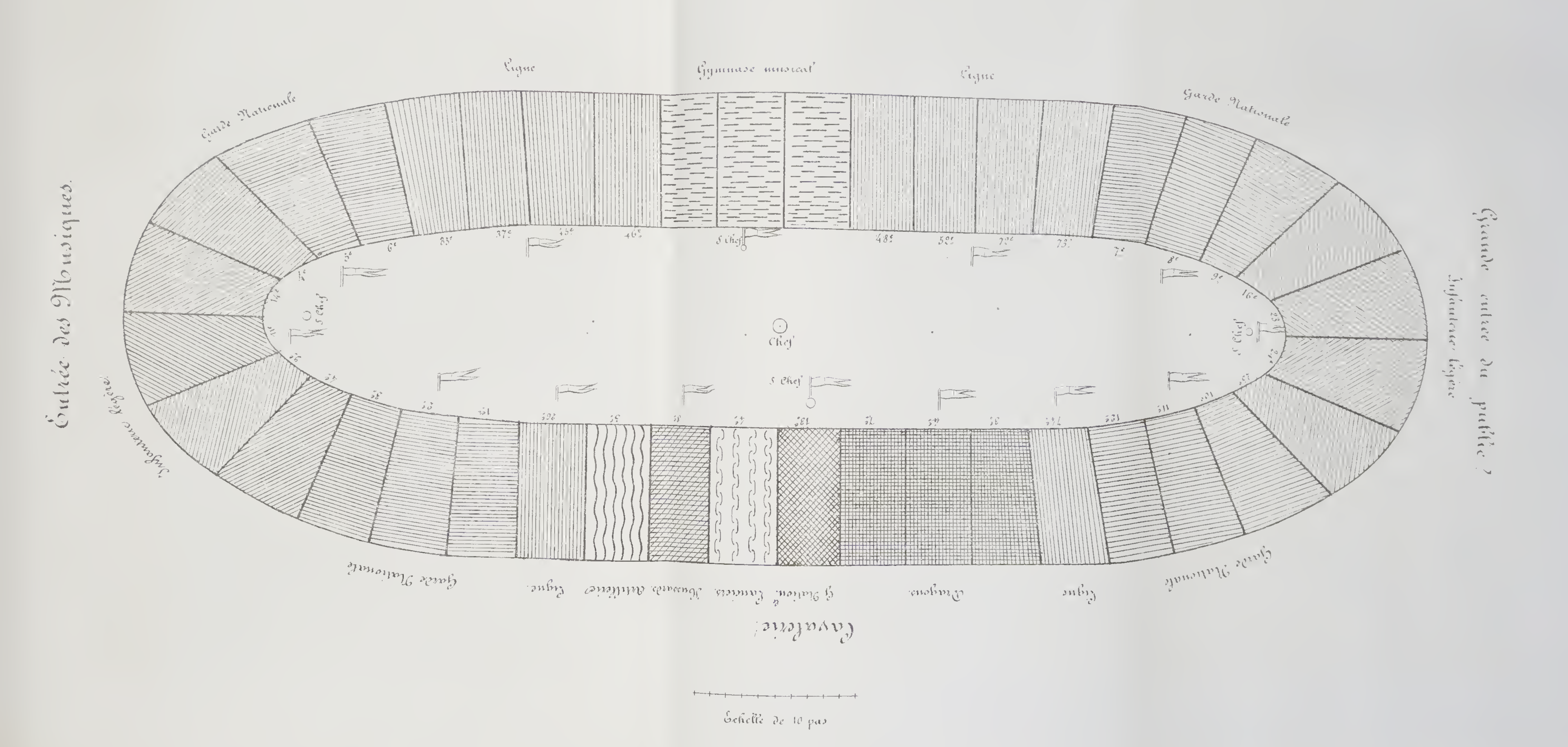
3° Ils devaient veiller à ce qu'il y eût un pas de distance entre chaque musique des différents corps.

Page 326

FESTIVAL MILITAIRE DU 24 JUILLET 1846

Intérieur de l'Hippodrome

Duc de Montpensier.



les bouffées d'harmonie qui s'échappaient de l'intérieur de l'édifice parvenaient distinctement jusqu'à eux. Cette position même n'était rien moins que défavorable, sous certains rapports, à l'appréciation des effets de sonorité de cette prodigieuse masse instrumentale. Au dedans de l'Hippodrome, les personnes placées sur les gradins inférieurs se trouvant, pour ainsi dire, dans le cercle des rayonnements sonores, ne pouvaient dominer l'ensemble, et souvent même n'entendaient que ce qui se faisait autour d'elles, dans un espace très-circonscrit; celles, au contraire, qui occupaient les gradins les plus élevés saisissaient parfaitement l'effet général dont la formidable intensité les foudroyait en quelque sorte. Les lois de l'acoustique nous expliquent ce phénomène. Elles nous apprennent aussi qu'en général la musique militaire, lorsqu'elle fait usage d'instruments à longue portée, produit le meilleur effet en plein air, et surtout dans un lieu très-spacieux. Le cirque de l'Hippodrome, bien qu'il se développe sur un emplacement fort étendu, et que l'exécution y ait lieu à ciel ouvert, est cependant encore trop restreint dans ses limites pour laisser aux forces harmoniques le moyen de se déployer et de s'étendre, le public étant beaucoup trop rapproché des exécutants, et leur opposant de tous côtés une sorte de rempart contre lequel elles viennent s'amollir et se perdre. En conséquence, on ne peut dire que l'Hippodrome soit éminemment favorable à l'organisation d'un concert monstre, et si jamais le goût des grandes fêtes musicales venait à régner en France comme il règne depuis un si long temps en Allemagne et en Angleterre, il est probable qu'on sentirait la nécessité d'élever un édifice spécialement consacré à ce genre de spectacle. Malgré les inconvénients que nous avons signalés, la plupart des morceaux exécutés dans le festival militaire du 24 juillet produisirent une grande sensation. Voici quelle était la composition du programme : *Marche et fanfare de cavalerie,* par Fessy (cavalerie); *Clara*, valse pour cavalerie, par Mohr (cavalerie); *Pas redoublé,* pour infanterie, par Brepsant (morceau d'entrée de l'infanterie); *Ouverture de Fra Diavolo* d'Auber, arrangée par F. Berr (infanterie); *Chœur d'Armide* de Gluck, arrangé par Fessy (cavalerie); *Pas redoublé de la Juive*, d'Halévy, arrangé par F. Berr (infanterie); *Marche de Fernand Cortez*, de Spontini, arrangée par Klosé (cavalerie et infanterie); la *Bénédiction des poignards des Huguenots*, de Meyerbeer, arrangée par Fessy (cavalerie);

La prière de Moïse, de Rossini, arrangée par Fessy (infanterie et cavalerie). *Fantaisie militaire*, par Mohr (cavalerie et infanterie); *Chasse*, de Rossini, arrangée par Fessy (cavalerie); *Les Bords du Rhin*, valse de Hünten, arrangée par Klosé (infanterie); *Chœur de Judas Machabée*, de Haendel, arrangé par Fessy (cavalerie et infanterie); *Marche d'Olympie*, de Spontini, arrangée par Fessy (cavalerie et infanterie); *Le franc juge*, pas redoublé par Ennès Berr (infanterie); *Bolero*, par Fessy (cavalerie); *Apothéose*, morceau final de la symphonie funèbre, par Hector Berlioz (infanterie).

Tous les morceaux qui précèdent, exécutés avec un ensemble et une vigueur d'autant plus remarquables qu'on ne pouvait supposer à un si grand nombre d'exécutants la faculté d'y atteindre, excitèrent au plus haut point l'enthousiasme du public. Le *Pas redoublé* composé par Brepsant, la *Prière de Moïse*, le *Pas redoublé de la Juive*, la *Fantaisie militaire* de Mohr, le *Chœur d'Armide*, le *Pas redoublé* d'Ennès Berr, la valse de Hünten, et le *Chœur de Judas Machabée*, arrangé avec beaucoup d'habileté par Fessy, enfin l'*Ouverture de Fra Diavolo* et la musique des motifs de *Fernand Cortez* furent surtout unanimement applaudis. Mais ce qui transporta la foule d'admiration, ce fut l'*Apothéose* de Berlioz, conception pleine de hardiesse, de puissance et de génie. Aucune œuvre n'aurait pu couronner plus dignement une fête si belle. Le public, dont l'enthousiasme s'était élevé *crescendo* durant l'exécution de ce superbe final, n'attendit même pas l'explosion des derniers accords pour faire éclater le tonnerre de ses applaudissements, qui réussit à couvrir un instant le bruit de l'orchestre militaire. De longtemps on n'oubliera les splendeurs de cette fête musicale, la régularité de son ordonnance et le magnifique coup d'œil qu'y offraient cette variété pittoresque d'uniformes militaires, ce ravissant mélange de couleurs étincelantes, dominées encore par les reflets éblouissants d'une multitude d'instruments de formes diverses, dont la réunion charmait tout à la fois l'oreille et le regard. De longtemps on n'oubliera l'aspect de cet auditoire, composé des illustrations de l'armée, des notabilités du monde littéraire et artistique, de la société la plus élégante, la plus spirituelle, la plus distinguée de Paris, et qu'un jeune prince, ami des arts, Mgr le duc de Montpensier, qui avait accepté le patronage de la fête, semblait naturellement appelé à présider. Non, sans

doute, l'exemple d'une tentative si heureusement accomplie ne sera pas perdu pour nous; il ne le sera pas non plus pour les étrangers. Notre premier festival militaire fera certainement époque dans les annales de la musique; les circonstances qui y ont donné lieu appellent d'ailleurs sur ce glorieux précédent les bénédictions de l'avenir; la bienfaisance l'a tenu sur les fonts de baptême du succès; il sera donc profitable à la gloire du pays, et l'on dira de nouveau qu'aucune nation ne sait mieux que la France accomplir dignement de grandes choses.

LIVRE TROISIÈME.

INSTRUCTIONS DIVERSES POUR LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION DE LA MUSIQUE MILITAIRE.

I

La musique militaire doit en général affecter des allures mâles et sévères, graves et martiales, solennelles et éclatantes; mais il y a telles circonstances où elle peut être vive, allègre, voire même enjouée et gracieuse. Destinée avant tout à des hommes pour la plupart dépourvus d'éducation musicale, il faut qu'elle soit mise à leur portée, tout en restant fidèle aux règles de l'art, c'est-à-dire en conservant une certaine valeur artistique. La simplicité dans la forme, et la franchise dans l'idée, voilà les meilleurs moyens d'atteindre ce but. Elle sera donc d'une mélodie naturelle, sans trivialité comme sans affectation, d'un caractère ferme et d'un rhythme nettement accusé. Sous le rapport de l'harmonie, elle évitera les modulations extraordinaires et l'emploi trop multiplié des accords dissonants. Ainsi que nous l'avons déjà inféré, le style doit, en général, se maintenir dans des formes simples et naturelles; on renoncera dès lors à y faire usage des artifices compliqués du contre-point double; car il ne faudrait pas moins de tact et d'habileté que de science et de goût, pour recourir sans péril à de pareils procédés, et pour arriver à produire, par exemple, une marche aussi claire et aussi intelligible que l'est celle des

guerriers dans l'opéra de *Virginie*, de Berton, laquelle a été traitée par le célèbre maître en manière de fugue.

Autrefois on ne pouvait guère donner le chant qu'aux clarinettes ; elles tenaient, dans la musique militaire, à peu près le même rang que les violons occupent dans l'orchestre ; mais aujourd'hui, grâce aux nouveaux instruments de M. Sax, avec lesquels tout peut s'exécuter et devient même facile à rendre, quels que soient d'ailleurs et leur diapason et leur timbre, on aura l'immense avantage de pouvoir faire passer à volonté le chant d'une partie à l'autre, et cela dans toute l'étendue de l'échelle musicale, les basses ayant la faculté de chanter aussi mélodieusement que les sopranos et les altos. Une qualité non moins précieuse de ces instruments, c'est l'homogénéité qu'ils communiquent tout à coup aux orchestres militaires formés, il y a peu de temps encore, d'éléments si dissemblables ; comme M. Sax a procédé par familles dans l'institution de ces instruments, les divers membres de ces familles instrumentales se relient si admirablement l'un à l'autre, de l'aigu au grave, qu'ils réalisent une fusion des plus satisfaisantes pour l'oreille, sans que, pour cela, on cesse de percevoir le timbre propre et la voix particulière à chacun d'eux. En définitive, c'est un ensemble comparable à celui qu'offrirait, sur un théâtre, la composition d'une troupe de chanteurs d'élite. Avec l'ancien système, vous n'aviez qu'une réunion d'artistes médiocres ; avec le système actuel, vous aurez un concert de virtuoses. Quel motif d'encouragement et quelle chance de réussite pour le compositeur !

Bien que l'on puisse tout exécuter avec facilité et justesse sur les nouveaux instruments de M. Sax, il est bon de respecter, dans les figures mélodiques, le caractère qui convient au diapason de l'instrument. Tel trait, tel dessin, qu'on peut confier aux instruments aigus ou du médium, devient ridicule, s'il est roucoulé par des voix graves. En cela, il n'y a pas de meilleur guide à suivre que le goût et le bon sens.

Pour ce qui concerne la musique turque (grosse caisse, cymbales, triangle, etc.), il est impossible de nier qu'elle ne soit parfois d'un excellent effet, en ce qu'elle accuse vigoureusement le rhythme et caractérise parfaitement le genre de la composition (1). Il faut se garder cependant

(1) Quelques auteurs ont donné des raisons puériles de l'adoption, dans la musique mili-

d'en faire abus : que de fois n'avons-nous pas entendu des musiques de régiments dans lesquelles le fracas incessant de la grosse caisse et de son entourage assourdissait tellement l'auditeur et masquait de telle sorte le dessin mélodique confié aux autres instruments, qu'à une certaine distance on eût dit un de ces grotesques concerts, comme on en entend exécuter sur les tréteaux des foires, ou pendant le défilé d'une mascarade. Les exécutants de la bande turque, qui accomplissent ce charivari, semblent d'ailleurs prendre plaisir à en exagérer l'effet ; car ils frappent à tour de bras sur leur instrument, comme s'ils mettaient tout leur orgueil à écraser le reste de leurs camarades concertants. Aussi est-il un conseil que nous nous permettons de donner aux compositeurs jaloux d'obtenir pour leurs œuvres une exécution raisonnable : c'est de ne jamais manquer d'indiquer, pour les instruments de percussion, une nuance d'intensité inférieure à celle qu'ils désirent, par exemple, FORTE pour *fortissimo*, MEZZO FORTE pour *forte*, PIANO pour *mezzo forte*, et ainsi de suite. Nous avons constamment mis ce procédé en usage, et nous en avons toujours obtenu le résultat que nous souhaitions.

C'est grâce à cet abus des instruments de percussion, à cette prédilection marquée pour le fracas de la grosse caisse et le clinquant des cymbales, triangle et clochettes, que l'Allemagne a souvent accusé notre musique militaire d'être tout à la fois vide et bruyante ; reproche qui, force nous est aujourd'hui d'en convenir, n'était pas toujours dénué de fondement.

On sait que, dans la composition des morceaux de musique militaire, il faut avoir égard à trois systèmes d'organisation instrumentale : le premier

taire, des instruments de la bande turque. Ils se sont imaginé que ces instruments devaient servir uniquement à y rappeler les différents bruits de guerre. Ainsi, les coups de la grosse caisse et les roulements des tambours seraient destinés à peindre le bruit du canon et celui de la fusillade. D'après cela, les cymbales, le triangle, le chapeau chinois, n'auraient également d'autre but que d'imiter le cliquetis des armes blanches, comme si la plupart de ces instruments n'avaient pas été employés dans un temps où l'on ignorait encore l'usage des armes à feu. Il est vrai que l'emploi de la grosse caisse, des tambours et de quelques autres instruments bruyants a fourni quelquefois des procédés à la musique imitative, pour représenter le tumulte d'une bataille, les coups de canon, etc. ; mais cela ne donne point lieu de motiver, d'une manière aussi absolue, leur introduction dans l'orchestre militaire.

pour l'infanterie, le second pour les chasseurs ou voltigeurs, le troisième pour la cavalerie.

L'organisation de l'infanterie est la plus riche et celle qui offre le plus de ressources aux compositeurs, tant par le nombre des artistes que par la variété des instruments.

L'organisation des chasseurs et des voltigeurs, de même que celle de la cavalerie, qui n'admettent qu'un nombre bien moins considérable d'exécutants, se trouvait réduite dans l'ancien système à fort peu de chose; mais actuellement, par l'adoption des instruments de M. Sax, dont nous avons déjà eu l'occasion d'apprécier l'homogénéité et la variété, cette organisation se trouve avoir acquis une grande importance, et pourra se prêter aux effets les plus brillants. Il est seulement à regretter que la cavalerie ne possède point d'instruments de percussion, et qu'on ait cru devoir, par des motifs sans doute puissants, maintenir la suppression des timbales, cet instrument qui a été employé dans presque tous les temps, et dans presque tous les pays comme instrument de guerre ou comme instrument d'honneur, pour le service de l'armée comme pour le service du prince (1).

La musique militaire comprend :

Les marches,

Les fanfares,

Les symphonies et divertissements militaires.

Les marches ont pour objet d'accompagner le défilé des troupes, de régler le pas des soldats. Il y a plusieurs espèces de marches qui diffèrent entre elles de mouvement et de caractère, et dont chacune s'emploie dans certains cas spéciaux.

La marche ordinaire, pas ordinaire ou marche proprement dite, est la plus lente et s'écrit presque toujours à ₵ *maestoso* (2). On y a principalement recours dans les exercices, revues et parades.

La marche double ou pas redoublé, qu'on appelle souvent aussi *pas*

(1) Plusieurs écrivains allemands et français, dans des articles récents, ont réclamé avec raison contre la suppression des timbales dans la musique militaire.

(2) On a quelquefois essayé d'écrire des marches à trois temps, mais sans beaucoup de succès, si ce n'est toutefois à l'égard des marches religieuses, d'un mouvement très-lent.

accéléré, est une fois plus rapide que la marche ordinaire. C'est de toutes les marches la plus commune, et celle qui s'applique au plus grand nombre de cas. Elle s'écrit d'ordinaire à $\frac{2}{4}$ *allégro*, ou bien encore à $\frac{6}{8}$. La marche ordinaire a plus de solennité, le pas redoublé ou marche double plus d'entrain. Les Français furent, dit-on, les premiers à employer la seconde. « Les mouvements de ces deux marches, observe M. Castil-Blaze, sont « si bien ajustés, que quand un régiment défilant au pas double, et au « son de la musique, passe devant un poste dont les tambours battent aux « champs, et par conséquent dans la mesure de la marche, le rhythme « grave des tambours s'accorde parfaitement avec la mesure rapide et le « rhythme pressant de la musique. Cela est tout simple : la musique joue « deux mesures, tandis que les tambours n'en frappent qu'une. » Cet effet, ajoute M. Castil-Blaze, n'est pas sans agrément pour une oreille exercée.

Après le pas redoublé vient la *charge*, qui s'exécute dans un mouvement encore plus rapide. Son nom indique assez son usage; on s'en sert, en effet, pour toutes les attaques, soit en fondant sur l'ennemi, soit en montant à l'assaut.

La *retraite* est encore un pas redoublé d'un rhythme et d'un caractère particuliers.

Presque tous les peuples, excepté nous, ont des *marches du drapeau*. Cette espèce de marche s'emploie d'ordinaire pour aller chercher le drapeau et pour le rapporter. Sa physionomie est simple, quoique vive et éclatante; son mouvement est celui du pas redoublé. En Danemark, en Prusse, en Autriche, et dans plusieurs autres contrées, il y a un morceau de musique spécialement consacré à cet usage. En France, on prend le premier pas redoublé venu.

La marche funèbre fait entendre ses tristes accents au convoi des guerriers morts pour la patrie, et en général dans toutes les cérémonies funèbres. Elle s'écrit ordinairement dans le mode mineur et dans un mouvement assez lent. Certains instruments, tels que les cuivres, certains procédés d'orchestre, tels que l'emploi des caisses et tambours voilés; enfin, l'adjonction d'un tam-tam sur lequel on frappe à intervalle des coups isolés, tout cela vient contribuer à lui imprimer le caractère qui lui est propre. Tout le monde connaît la célèbre marche funèbre de Beethoven.

sur la mort d'un héros, qui fait partie de la symphonie héroïque (1); rien ne peut donner une plus juste idée de la couleur et de l'expression qui conviennent à une composition de ce genre, que ce chef-d'œuvre incomparable de l'ardent et profond Beethoven.

Dans l'infanterie, les marches militaires s'exécutent soit avec les tambours, soit au moyen d'un instrument à vent (pour les chasseurs), soit enfin avec une musique complète. Fort souvent le tambour accompagne les instruments et marque le rhythme. Ainsi que l'a fort bien démontré le maréchal de Saxe, dans ses *Rêveries*, l'effet des tambours ne se borne pas à un vain bruit sans utilité, mais, selon que le mouvement en est ou plus vif ou plus lent, ils portent naturellement le soldat à presser ou à ralentir le pas. Il y a donc telles circonstances où il est indispensable de joindre le tambour aux autres instruments. Dans la charge, par exemple, les coups secs et rapprochés des tambours poussent en quelque sorte le soldat en avant, et finissent par se confondre en un roulement qui couvre les bruits du combat, le cliquetis des armes et les plaintes des blessés.

Il est fâcheux que les marches ne soient plus accompagnées par des fifres (petite flûte); à notre sens, Rousseau avait bien raison d'y tenir. On verra, dans l'appendice de cet ouvrage, que toutes les batteries des Prussiens sont accompagnées par cet instrument. Les fifres produisent, en

(1) M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a rapporté les circonstances dans lesquelles on assure que Beethoven conçut le plan de cette symphonie, l'une de ses plus belles créations. On était alors en 1804. Le génie de Bonaparte, le prestige de sa gloire, causaient une vive sensation dans les pays même où il comptait le plus d'ennemis. Beethoven, quoique bon Allemand et plein d'attachement pour le gouvernement de l'Autriche, n'avait pu se défendre d'admirer sincèrement le premier consul, auquel il prêtait des sentiments d'abnégation personnelle et de dévouement à la patrie, qui réalisaient à ses yeux l'idéal du caractère d'un héros. Comme témoignage de son admiration, il voulut que la symphonie qu'il venait de commencer portât le nom de *Bonaparte;* mais l'avénement au trône du premier consul ayant fait, de Bonaparte, Napoléon, une réaction complète s'opéra dans les idées de l'illustre artiste. Aussitôt qu'il eut appris cette grande nouvelle, considérant son héros comme déjà descendu dans la tombe, parce qu'il ne voyait plus en Bonaparte qu'un ambitieux ordinaire, il fit remplacer le mouvement héroïque et triomphal par la marche funèbre qui forme maintenant le second morceau de la symphonie, et substitua à cette simple inscription : *Bonaparte*, celle-ci : *Sinfonia eroica per festeggiare il sowenire d'un grand'uomo :* Symphonie héroïque pour honorer la mémoire d'un grand homme.

effet, un chant agréable qui prédomine et s'entend au loin, et ils donnent en même temps une sorte de valeur et d'intérêt musical aux signaux de l'infanterie.

Les marches réglementaires sont toujours battues par les tambours et sonnées alternativement par les instruments d'ordonnance (clairons des voltigeurs). C'est ainsi que cela se pratique souvent pour la retraite, de même que pour le défilé. Cependant ces marches peuvent être aussi accompagnées, dans divers cas, par la musique tout entière.

Les marches réglementaires de la cavalerie sont sonnées par les trompettes d'ordonnance; quelquefois elles sont accompagnées par la musique ou une partie de la musique.

La marche est essentiellement rhythmique; son premier devoir, sa principale mission, c'est de bien accentuer le retour des temps forts de la mesure. Il faut donc que le compositeur évite autant que possible les retards d'accords, les syncopes et autres dispositions de valeurs ou combinaisons rhythmiques qui peuvent donner aux temps de l'incertitude ou de l'irrégularité.

La marche peut commencer indifféremment par l'*arsis* ou le *thésis*, c'est-à-dire, par le temps fort ou le temps faible de la mesure. Cependant il vaut mieux commencer par le temps fort. Lorsqu'on fait usage de triolets ou de sextolets, il faut corriger en quelque sorte cette division impaire du temps par l'ordonnance régulière et strictement accentuée des parties d'accompagnement. Au reste, l'emploi de pareilles figures n'est nullement défendu, comme ont pu le croire à tort plusieurs personnes.

La marche se compose généralement de phrases et de périodes assez peu étendues, mais qu'on peut ensuite travailler et développer si la circonstance le permet. D'ordinaire la seconde partie d'une marche se distingue par des valeurs et une disposition autres que celles qui figurent dans la première; cela sert à mieux faire ressortir les différents motifs, partant à éviter l'uniformité et la monotonie. Les coupes rhythmiques de deux en deux, de quatre en quatre, en somme dans une proportion paire, sont les meilleures. Le nombre des reprises n'est point limité. Quand on intercale un *trio* dans une marche, il est bien que cette partie soit traitée dans un tout autre sentiment que les précédentes, afin que la rentrée du motif principal ressorte d'autant mieux et fasse plus d'effet.

Dans la musique de cavalerie, comme on n'a pas précisément pour but de marquer le pas, ainsi qu'il arrive au contraire dans celle de l'infanterie, on substitue souvent aux marches proprement dites, des valses, des galops, des polkas, des écossaises, etc. (1).

Parmi les meilleures marches militaires ou composées dans le style militaire, on peut citer la marche de *Lodoïska* de *Kreutzer*, le pas redoublé des *Deux journées* de Chérubini, et la plupart des compositions de ce genre sorties de la plume de MM. Berr, Fessy et Mohr. En Allemagne, les maîtres qui nous en ont donné les plus excellents modèles sont Ries, Marschner, Kalliwoda, Moscheles, Schneider, etc. Des chefs de musique s'y sont également exercés avec succès, notamment M. Wieprecht, directeur de la musique des gardes à cheval du roi de Prusse.

Les fanfares sont de petits morceaux de musique militaire ordinairement destinés à la cavalerie, qui, dans l'origine, furent expressément composés pour des trompettes, puis par la suite pour divers instruments de cuivre. Le caractère de la fanfare est vif, pompeux et brillant; mais, comme nous l'avons dit, les limites en sont très-bornées, et l'exécution d'une pièce de ce genre ne dure guère plus de deux minutes. Les fanfares ne se font pas entendre seulement pendant les évolutions de la cavalerie, mais elles s'emploient aussi quelquefois dans les repas au moment de porter les santés. Autrefois on divisait les fanfares en grandes et petites fanfares : les premières n'étaient exécutées que par des trompettes (2), des cornets ou des cors, tandis que les secondes l'étaient par une harmonie complète de cuivres, à laquelle on adjoignait les tambours, et quelquefois les timbales. Les six premières fanfares de M. Buhl, sonnées en 1799 dans la garde consulaire, étaient composées pour quatre trompettes. Les six autres, que le même auteur écrivit en 1804, et qui furent également exé-

(1) Plusieurs généraux, notamment le lieutenant général de Rumigny, ont fait observer avec raison qu'il conviendrait d'approprier autant que possible le rhythme de ces marches aux allures du cheval. La notation musicale du rhythme des versets de Job, rapportée dans le premier livre de ce Manuel, pourrait suggérer à cet égard de bonnes idées.

(2) Dans les fanfares de quatre trompettes, les instruments sont divisés comme suit : 1re trompette (clarino 1°), 2e trompette (clarino 2°), 3e trompette (principale), et 4e trompette (toccato) ou toquet. Les premières ont un chant très-léger, le plus souvent en tierces, à partir de l'*ut* de la troisième petite octave jusqu'à l'*ut* de la quatrième petite octave.

cutées par la garde consulaire, étaient composées pour quatre trompettes, deux cors et un trombone. Dans la suite, on écrivit presque toujours les fanfares à neuf parties. En 1823, M. Buhl publia, pour l'usage des troupes à cheval, quatre fanfares où il avait employé deux trompettes à clefs, quatre trompettes ordinaires, deux cors et un trombone. Les instruments qu'on possédait à cette époque offrant peu de ressources pour la modulation, on n'introduisait guère dans les fanfares que deux accords : celui de la tonique, et celui de la dominante. De là vient qu'elles étaient assez souvent monotones, le compositeur se trouvant presque toujours contraint de reproduire les mêmes traits et les mêmes effets, par le peu de latitude qui lui était donné. Cependant les Allemands surent éviter l'écueil de la monotonie, en réunissant plusieurs trompettes de différents tons, ce qui leur permettait de varier les modulations de leurs fanfares.

Aujourd'hui les fanfares proprement dites sont un peu tombées en désuétude, et les compositions écrites pour le même objet ne peuvent plus être appelées de ce nom, avec justesse, que dans de bien rares occasions, en raison du développement de leur coupe et de l'accroissement des ressources instrumentales. Cependant on appelle encore *fanfare* les sonneries d'ordonnance, exécutées à plusieurs parties par les instruments de cuivre de la musique.

Les symphonies ou divertissements militaires sont, pour la plupart, des morceaux destinés à être joués au repos, soit pour embellir une revue, une parade, un repas de corps ou quelque autre solennité militaire, soit pour faire honneur à un grand personnage, soit pour complimenter les chefs à leur arrivée ou à leur passage dans une garnison, soit pour célébrer les fêtes natales et patronymiques des officiers supérieurs, ou bien un nouvel an, soit pour donner des concerts aux habitants d'une ville, soit enfin pour ajouter à l'éclat auguste et imposant d'une cérémonie funèbre.

Lorsqu'on veut faire entendre une musique militaire dans un local fermé, on a l'habitude d'en bannir les instruments de percussion, notamment les tambours; mais si jamais les timbales étaient réintroduites dans les orchestres régimentaires, elles pourraient fort bien être admises en pareille occurrence. N'ont-elles pas souvent retenti, en Allemagne et en Angleterre, dans les salles de banquet et de réception des châteaux princiers?

Les symphonies ou divertissements militaires consistent pour la plupart en *arrangements* sur des thèmes populaires ou des thèmes favoris d'opéras connus. De même que pour les marches, il existe en ce genre fort peu de musique spéciale. Au reste, toutes sortes de morceaux, tels que valses, marches, fantaisies, ouvertures, pots-pourris, galops, thèmes variés, sont de mise en pareil cas; on a principalement recours aux thèmes variés, et cela surtout en Allemagne, lorsqu'on veut faire valoir l'habileté d'un ou de plusieurs artistes du régiment. Pour l'infanterie, aussi bien que pour la cavalerie, on emploie tantôt l'orchestre complet, tantôt une partie seulement des instruments qui le composent. L'auteur a toute latitude pour régler le plan de son morceau et la disposition de son instrumentation, il peut les varier et les modifier à son gré. En ce qui touche la conception du morceau, il peut également donner carrière à son imagination, et s'abandonner à l'inspiration en toute liberté, pourvu, et cela se conçoit, qu'il n'excède jamais les limites du goût et de la raison. Il doit rechercher l'originalité sans tomber dans la bizarrerie; il fuira donc autant que possible la vulgarité des formes, et encore plus celle des idées. Attentif à mettre de l'ordre et de la clarté dans les développements, de la netteté et de la précision dans les détails, il saura également entretenir dans l'ensemble une agréable variété, tout en évitant soigneusement la diffusion. Enfin, ne visant qu'aux effets de bon aloi, il se tiendra surtout en garde contre le faux éclat du bruit, et n'oubliera jamais qu'au-dessus des licences momentanées, que lui accorde le style de la fantaisie, planent toujours les exigences de la composition pour orchestre militaire. MM. Berr, Mohr et Fessy nous ont particulièrement donné de bonnes productions en ce genre.

Parmi les compositeurs dramatiques qui, en France, ont le plus souvent consacré leurs inspirations à la musique militaire, il faut citer Méhul, Catel, Gossec, Berton, Spontini et Chérubini. Nous-même avons écrit un grand nombre de pièces instrumentales, tant pour la cavalerie que pour l'infanterie. Actuellement, au lieu d'écrire des compositions spéciales, on se borne généralement à arranger pour musique militaire les motifs des opéras en vogue. Ce travail est confié d'ordinaire au chef de musique dans chaque régiment. Il serait pourtant à souhaiter que l'on possédât, à côté de ces arrangements, des recueils de pièces originales, spécialement composées

pour l'armée par des artistes en renom, qui, en raison des connaissances étendues que l'expérience leur a permis d'acquérir dans la partie esthétique de leur art, sont plus aptes que tous autres, ce nous semble, à saisir le véritable caractère de la musique guerrière. C'est ainsi qu'en Allemagne les compositeurs les plus célèbres ne dédaignent pas d'écrire des morceaux de musique spécialement destinés aux troupes de leur pays. Des princes du sang et des rois ont même employé leurs loisirs à ce genre d'occupation. En Prusse, par exemple, il vient d'être publié, sur l'ordre du roi actuel, un magnifique recueil à l'usage des armées prussiennes. lequel ne comprend pas moins de cinquante-trois marches ordinaires (à pas lent), cent vingt-cinq pas redoublés et trente-sept marches de cavalerie. Au nombre des auteurs figurent le grand Frédéric, Guillaume III, le prince Albert de Prusse, le prince royal de Hanovre, la princesse Wilhelmine de Prusse, le prince royal de Suède, etc. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous apprenons que la grande princesse Olga de Russie vient aussi de composer une marche solennelle (*festmarsch*) destinée à faire partie de ce recueil. Quelques-unes des marches précédentes sont spécialement affectées à tels régiments; d'autres sont commémoratives d'un événement, d'un fait d'armes; d'autres ne s'exécutent que dans une circonstance donnée. Il est malheureux que nous ne possédions en France aucun recueil analogue. Mais une pareille lacune serait bien facile à combler, et il suffirait pour cela, comme nous l'avons dit, de s'adresser à l'élite de nos compositeurs. Si ce projet trouvait sa réalisation, les colonels pourraient désormais puiser en toute sécurité dans un répertoire musical parfaitement approprié, et ils n'auraient plus à craindre de voir se produire, par suite d'une ambition déplacée, de mauvais arrangements ou des œuvres beaucoup trop *originales*, c'est-à-dire encore plus grotesquement élaborées que ridiculement conçues. Ce recueil aurait un autre avantage, car les chefs de musique qui voudraient se livrer eux-mêmes à la composition, y trouveraient des modèles tout à fait propres à leur donner une juste idée du style et des formes qui conviennent à la musique militaire.

Jusqu'à présent nous n'avons parlé que des compositions instrumentales de musique militaire. Il y en a pourtant encore, comme on sait, de purement vocales, ou bien de vocales et instrumentales à la fois. Nous croyons

qu'il n'est pas sans utilité d'en toucher ici quelques mots, aujourd'hui surtout que l'étude du chant choral a été prescrite dans tous les régiments comme moyen d'exciter le courage et de développer les sentiments généreux chez le soldat. Nous sommes déjà revenu à plusieurs reprises sur l'efficacité des hymnes guerriers et nationaux; il nous reste à parler de la manière de créer ces sortes d'hymnes. De pareils chants ne peuvent être que le produit d'une inspiration spontanée. C'est ordinairement l'amour de la patrie qui leur donne naissance; aussi est-il bien difficile de proposer des règles qui leur soient invariablement applicables. Nous avons essayé toutefois de présenter quelques considérations générales sur cet objet, en traitant de la chanson, dans un ouvrage spécial consacré à la description de la coupe, des formes et du caractère des diverses compositions musicales, ouvrage qui doit paraître sous peu. Ces considérations, en raison de leur trop grand développement, ne sauraient trouver place ici; bornons-nous à dire que toutes les fois qu'on voudra mettre un chant dans la bouche du soldat, on fera bien d'observer les préceptes généraux qui s'appliquent aux compositions de musique militaire, à savoir, la simplicité et la clarté. Les mélodies en devront être franches et nettement accusées, mais jamais triviales : améliorer le moral du soldat, tel est le but du chant choral; et comme tout ce qui se chante se retient d'autant mieux, il faut se garder de lui offrir des refrains érotiques ou bachiques, dont sa mémoire ne sera que trop surchargée au retour du cabaret. Il faut se garder surtout de salir son imagination par des couplets obscènes qui tendent à développer les germes d'une démoralisation dont il reste trop souvent de funestes traces parmi les populations au milieu desquelles les troupes ont séjourné quelque temps. Nous avons eu une fois sous les yeux un de ces recueils de chant à l'usage des écoles chorales régimentaires, dans lequel nous n'avons pas été médiocrement surpris de trouver plusieurs de ces chansons des rues qui réunissent au style le plus bas les idées les plus immorales. Nous ne pensons pas que de pareilles publications soient de nature à remplir les vues élevées qui ont provoqué la création des écoles chorales, et nous croyons faire acte de bon citoyen autant que servir la dignité de l'art, qu'on avilit et qu'on profane ignominieusement de la sorte, en dénonçant d'aussi funestes tendances et en appelant sur cet objet la sévère attention de l'autorité. La matière est-elle donc si stérile et les nobles sujets

si rares? Ne pouvez-vous chanter le courage, la fidélité, l'humanité et le dévouement, puis enfin l'obéissance à l'ordre et à la discipline; et, dans une sphère d'idées moins sérieuses, la musique ne vient-elle pas encore vous prêter ses poétiques accents pour exprimer la joie et le plaisir, comme aussi les plus doux sentiments du cœur, l'amour et l'amitié? Il est vrai que de tels sujets demandent à être traités avec noblesse, car ils sont destinés à élever l'âme; tandis que les plus abjectes productions, qui ne tendent qu'à la dégrader et à la pousser aux plus honteux excès, n'exigent qu'une facilité de conception des plus vulgaires. Tous les auteurs qui ont parlé de la science militaire, et qui, comme nous, ont reconnu l'utilité du chant pour les soldats, ont été unanimement d'accord sur ce point. De Zimmermann, entre autres, dont il a déjà été question dans ce Manuel, y insiste d'une façon toute particulière; et afin de donner une application immédiate à ses idées, il place, à la fin de son ouvrage, des hymnes guerriers qu'il engage les colonels à mettre dans les mains des soldats. Par malheur. Zimmermann se faisait illusion sur la valeur artistique de ses hymnes; car ils sont écrits avec une grande inhabileté, et demeurent constamment au-dessous du médiocre. La mollesse ou le manque de signification sont des défauts qui ne doivent jamais entacher des compositions de la nature de celles dont nous parlons : un soldat ne doit point chanter comme un paisible bourgeois, encore moins comme une faible femme. Il faut que l'énergie domine dans tous ses accents, et c'est surtout à lui que doit s'appliquer l'éloge contenu dans ce quatrain devenu populaire vers la fin du siècle dernier, et qu'un Allemand impartial n'a pas craint de citer dans un article à la louange de nos chants nationaux (1) :

C'est à tort qu'on plaisante
Le Français réjoui;
Le Français, quand il chante,
Fait danser l'ennemi.

Au reste, c'est au delà du Rhin qu'il faut aller juger de l'importance qu'on attache aux chants nationaux et militaires. L'Allemagne, qui apporte généralement une si sage prévoyance dans les plus petites choses capables

(1) Cet article a été publié dans la *Gazette musicale* de Leipzig.

de hâter les progrès de la civilisation morale, et de contribuer à la perfection des bonnes mœurs; l'Allemagne, disons-nous, craignant de laisser les soldats en butte aux pernicieuses instigations qui favorisent les égarements des sens, s'est occupée depuis longtemps avec sollicitude d'éveiller dans leur âme les bons instincts, et d'écarter de leur esprit tout ce qui pourrait tendre à les abrutir. Elle a donc reconnu la nécessité d'opposer aux chansons immorales, dont l'expérience lui avait révélé les funestes effets, de petits poëmes moraux et récréatifs, qui délassent le soldat en l'instruisant, et qui portent en même temps ses idées dans des régions plus élevées et plus pures. C'est dans cet esprit qu'on forma d'assez nombreux recueils qui parurent successivement dans toutes les contrées de l'Allemagne, notamment en Prusse, en Bavière, en Autriche, dans le royaume de Hanovre, à Leipzig, etc. (1). Le Journal militaire d'Autriche rend compte, dans un de ses numéros de 1822, d'une publication de ce genre, due à un major de l'armée prussienne, nommé Decker. La collection de chansons guerrières que ce major avait formée, et dont il avait offert la dédicace au prince royal de Prusse, contenait des *lieder* pour chaque arme en particulier, et ces *lieder* se chantaient sur des airs connus ou sur des mélodies nouvelles extrêmement simples. Le rédacteur de l'article saisit cette occasion de faire ressortir l'importance de la musique, notamment de la musique vocale, comme moyen efficace pour perfectionner le moral des troupes. Après quelques considérations intéressantes sur cet objet, il conclut en déclarant que le public et l'armée ne sauraient se montrer trop reconnaissants envers M. Decker pour une publication aussi utile et aussi opportune.

Nous avons eu occasion d'examiner quelques-uns de ces recueils mili-

(1) Voici quelques-uns de ces recueils :

Soldaten-Lieder, in-8°. Meissen, 1826. Gœdsche; und Melodien hierzu mit Piano forte Begl.

Lieder für deutsche Krieger. Halberstadt, 1828; und Melodien hierzu.

Soldaten-Lieder von Bornemann. Berlin, 1838.

— — compositionen hierzu von den Musik Directoren Grell und Neithardt. Berlin, 1838.

Müller. N. *Liederbuch für die Veteranen der Grossen Napoleon's Armee*, von 1803 bis 1814, gr. in-8°. Mainz, 1837. (*Chansons pour les vétérans de la grande armée de Napoléon*, de 1803 à 1814.)

taires; mais l'un des meilleurs, à notre avis, sous le double rapport du plan et du texte, est celui de Weitershausen (1), qui fut publié à Darmstadt en 1830, et dont il a été fait plusieurs éditions. Un aperçu sommaire des matières qu'il contient et de leur division étant de nature à fournir un excellent programme pour la composition d'un livre analogue, approprié à l'usage de nos troupes, nous ne pensons pas qu'il soit inutile de le consigner ici.

Ce recueil est divisé en deux sections principales; chaque section se subdivise en plusieurs parties, et chaque partie renferme un certain nombre de *lieder*. La première partie contient des chansons guerrières (*kriegslieder*) sur des sujets généraux (*La vie du soldat, Les devoirs du soldat, La voix de l'honneur, Dieu, le souverain et la patrie*, etc.), pour les soldats de toute arme; la deuxième, des chansons spéciales qui concernent les différentes particularités de la vie de garnison (*Chant du matin*, *Chant du soir, Chant de manœuvre*, *Le retour au quartier*, etc.); la troisième, les chansons affectées à chaque troupe en particulier, par exemple :

Chanson pour l'infanterie (*Infanterielied*).
Id. pour les chasseurs (*Jaegerlied*).
Id. pour les grenadiers (*Grenadierlied*).
Id. pour les pionniers, pontonniers, mineurs et sapeurs (*Lied für Pioniers, Pontoniers, Mineurs und Sapeurs*).
Id. pour l'artillerie à pied (*Lied für Fussartillerie*).
Id. pour l'artillerie à cheval (*Lied für reitende Artillerie*).
Id. pour les dragons (*Dragonerlied*).
Id. pour les hussards (*Lied für Husaren*).
Id. pour les cuirassiers (*Lied für Kürassiere*).
Id. pour les lanciers ou ulands (*Lied für Lanciers oder Ulanen*).
Id. pour les landwehr (*Landwehrlied*).

La quatrième comprend les chansons qui ont particulièrement trait à la guerre (*Exhortation à combattre, si Dieu, le souverain et la patrie l'ordon-*

(1) *Liederbuch für deutsche Krieger und deutsches Volk*, herausgegeben von Dr Carl. Weitershausen. Erste Auflage (première édition); Darmstadt, 1830. Zweite Auflage (deuxième édition); Darmstadt, 1837.

nent! La proclamation de guerre, L'ouverture de la campagne, etc.); la cinquième, les chants d'adieu (*aux parents, à la bien-aimée, à la femme, aux enfants, au pays, aux camarades*), au moment de se mettre en campagne; la sixième, les marches vocales (*Marches de l'infanterie, de la cavalerie, de l'artillerie*, etc.); la septième, les chansons relatives aux diverses circonstances d'une campagne (*Le campement, Le bivouac, Pendant la nuit, Sous la tente*, etc.).

La seconde section contient les chansons d'amour, les chansons de table, les chansons à boire, les chansons comiques et divertissantes sur différents sujets, puis les chansons historiques et celles qui célèbrent les grandes renommées militaires. Enfin un supplément renferme un grand nombre de *lieder*, qui, par la nature très-diverse des sujets, n'ont pu faire partie des divisions précédentes. L'esprit dans lequel est conçu ce livre mérite d'être remarqué; car c'est bien celui qui convient le mieux à une production de ce genre; tout ce qui est trivial, tout ce qui est bas, plat et vulgaire, en a été soigneusement écarté. On y trouve même les preuves d'une modération et d'une impartialité que les Allemands (comme presque tous les peuples, du reste, en ces moments cruels où la guerre brise les liens d'une noble fraternité) n'ont pas su observer dans tous les temps, principalement à notre égard. Ici, par exemple, on ne craint point de faire chanter au soldat allemand les gloires étrangères, tout en ayant soin néanmoins de ne point offenser chez lui le sentiment de la dignité nationale; précaution légitime, et contre laquelle on ne saurait s'élever sans injustice. Parmi ces lieder, il en est qui ont trait à notre histoire : nous mentionnerons, entre autres une sorte de complainte sur la mort du maréchal Mortier, et un autre petit poëme sur le général Bertrand. Mais le thème qui en a fourni le plus, c'est ce type éclatant de gloire militaire, c'est notre empereur, c'est Napoléon. Nous verrons donc le guerrier allemand s'attendrir à son tour sur le sort du prisonnier de Sainte-Hélène, et, cédant à un mouvement généreux, verser des larmes quand le poëte lui montre le héros près de descendre dans la tombe qui lui a été préparée sur le rocher solitaire, mais qui ne gardera quelque temps ses cendres que pour ajouter un prestige de plus à sa poétique destinée.

Les mélodies de ce recueil sont, ou des airs populaires répandus depuis longtemps dans toute l'Allemagne, ou des mélodies empruntées à des

auteurs plus ou moins connus, qui, si elles ne le sont déjà, pourront, en passant par la bouche du soldat, devenir populaires à leur tour et augmenter ainsi le nombre des airs nationaux. Au reste, disons-le, il arrive bien rarement qu'une composition obtienne ce genre de consécration. Dernièrement encore, on en a pu recueillir un exemple. En effet, quand les bruits de guerre avec la France eurent mis en éveil au delà du Rhin la susceptibilité des cœurs patriotiques, le mouvement qui en résulta fit naître une multitude de chants agresseurs. Le poëme qui eut le plus de succès et qui semblait devoir surnager au milieu de ce déluge, devint immédiatement le point de mire de tous les compositeurs. Chacun briguait pour sa muse l'honneur de faire éclore une mélodie populaire; mais bien que cette poésie dût échauffer leur verve, pas un d'entre eux, et cela de l'aveu même de leurs compatriotes, ne parvint au but tant désiré (1).

En terminant ce chapitre, nous demanderons qu'il nous soit permis d'insister une dernière fois sur la nécessité de surveiller les productions de musique vocale qu'on met entre les mains des troupes, et de créer définitivement un recueil spécial digne des sentiments pleins de noblesse et d'élévation qui distinguent nos officiers supérieurs, et que ceux-ci cherchent journellement, par des sages mesures, à faire passer de leur cœur dans celui du soldat. L'armée a possédé, de tout temps, des hommes très-versés dans les sciences, les beaux-arts et la littérature; aujourd'hui comme autrefois plusieurs d'entre eux peuvent même prétendre au titre de poëtes. Quel motif aurait-on de ne point leur confier les différents sujets à traiter? Qui saurait peindre avec plus d'exactitude et de vérité toutes les phases parfois si dramatiques de la vie du soldat, si ce n'est des hommes qui ont suivi ou qui suivent encore cette glorieuse carrière? Indépendamment des

(1) On comprend que nous faisons allusion au lied de Becker : *Ils ne l'auront pas le Rhin allemand.* Maints compositeurs ont mis cette poésie en musique; mais il n'est pas moins vrai que ni le chant, ni même les vers ne paraissent devoir survivre aux circonstances fortuites qui en ont provoqué l'apparition. Au reste, ces démonstrations belliqueuses contre la France ne trouvent plus aujourd'hui d'écho parmi les populations germaniques, revenues à de nobles sentiments de modération et de sympathie. On en a eu des preuves, il y a fort peu de temps encore, à l'occasion de la publication malencontreuse de deux chansons satiriques contre les Français, publication qui a été blâmée par la majeure partie des journaux allemands qui en ont rendu compte.

poésies fournies par le concours de ces plumes intelligentes et modestes, on aurait soin de réunir, sur des sujets analogues, des pièces de vers tirées de nos grands écrivains, également propres à être mises en musique pour le recueil. Quant à la partie du chant, elle serait formée d'airs populaires que le soldat aime toujours à repasser dans sa mémoire, et qui fortifient chez lui le souvenir et l'amour de la patrie, ainsi que de mélodies expressément écrites par des musiciens de talent, qui, sans le dégrader, sauraient mettre l'art à la portée de tous. Il y aurait des morceaux à une seule partie; il y en aurait aussi un certain nombre à deux, trois et quatre parties, qui pourraient offrir les mêmes mélodies que ceux à une partie. Que le soldat prenne une fois le goût du chant; qu'il se plaise à répéter en chœur, dans les loisirs du corps de garde ou de la chambrée, les exhortations au courage, à la vaillance, les protestations de fidélité au souverain, à la patrie; comme aussi les doux chants qui célèbrent l'union ou la fraternité, ou bien encore ceux qui lui rappellent sa famille, les lieux où il vit le jour, sa maîtresse ou sa fiancée; et combien d'heures passeront ainsi qui seront dérobées à l'ennui, aux mauvaises passions, à l'ivresse et à la débauche ces fléaux meurtriers de l'âme et du corps? Mais à cela seulement ne se borneront pas les heureux résultats d'une si louable habitude, et la question, qu'on y songe, devient quelque chose de plus qu'une simple question de moralité. Les bonnes mœurs ne font pas seulement les hommes de bien, elles font aussi les hommes forts; partant les habitudes salutaires que l'amour du chant peut faire contracter, contribuent nécessairement à donner au pays de plus solides et de plus nombreux défenseurs. L'on ne saurait dire enfin jusqu'où doit aller l'efficacité d'un pareil usage. De retour dans leurs foyers, les soldats aimeront à répéter, au milieu du petit cercle de parents et d'amis curieusement groupés autour d'eux, les chants favoris d'autrefois, qui peindront mieux que ne le ferait aucun de leurs discours, les événements auxquels ils auront pris part, ou dont ils auront été les témoins. Le récit des belles actions qui honorent la France, des traits de courage qui ont illustré ses guerriers, fera sensation dans l'auditoire. Ce sera autant de poétiques traditions qui, répandues et propagées dans les plus petits villages, y exalteront au dernier point l'amour de la patrie. Saisis d'une noble émulation, pleins d'un généreux enthousiasme, tous les jeunes cœurs céderont au mouvement belliqueux qui les entraîne, et plus

d'un *pays*, jaloux d'imiter *l'ancien*, et de conquérir aussi sa part de gloire, courra s'enrôler volontairement sous les drapeaux; enfin il n'est pas jusqu'au bon vétéran qui, jouant en cela sans le savoir le rôle des nourrices de la Grèce antique, ne se prenne à bercer ses petits enfants au bruit de ces mâles refrains, et ne parvienne par cet enseignement précoce à former de jeunes héros, dont les services seront un jour acquis à la France.

II

Il ne suffit pas pour un régiment d'avoir un bon répertoire de productions musicales, ni même de posséder une musique parfaitement organisée; il faut, pour que de tels avantages ne soient point perdus, que cette dernière soit bien dirigée; en un mot, il faut qu'un régiment ait un bon chef de musique. Afin de justifier ce titre, l'artiste qui désire occuper dignement une pareille position, doit réunir certaines qualités qui le mettent à même de satisfaire à toutes les exigences qu'elle entraîne, à tous les devoirs qu'elle impose, et c'est là l'objet que nous allons envisager.

Un chef de musique doit, avant tout, connaître à fond les principes élémentaires de son art, trop souvent négligés par les musiciens même qui ont reçu les notions d'un enseignement supérieur, c'est-à-dire, qui ont poussé leurs études jusqu'à l'harmonie inclusivement. Combien de gens qui se disent musiciens, combien encore qui se proclament compositeurs, ne mettrait-on pas dans l'embarras en leur posant cette simple question : *Pourquoi, dans tel ton, y a-t-il tel nombre de dièses ou de bémols à la clef*, ou bien en leur adressant toute autre demande d'une solution non moins facile?

Il faut pareillement qu'un chef de musique connaisse l'harmonie et les procédés de transposition; ces connaissances lui sont indispensables dans une foule de cas, pour ne pas dire dans tous. Que peut être, en effet, la notation d'une partition, pour un chef à qui elles sont étrangères, sinon de véritables hiéroglyphes; joignez à cela qu'il se trouverait dans l'impossibilité de corriger certaines fautes qui peuvent se rencontrer dans l'œuvre d'autrui, et à plus forte raison de rien composer lui-même qui eût le sens commun.

On ne saurait trop recommander au chef de musique l'étude approfondie des instruments, de leurs propriétés, de leurs ressources et de leur caractère. S'il arrive jamais qu'un de ses musiciens se refuse à exécuter tel passage, sous ce prétexte tant de fois allégué que ledit passage est inexé-

cutable, ne faut-il pas qu'il puisse démêler si cette excuse est valable, ou bien si l'artiste se retranche derrière elle par ignorance, par mauvais vouloir ou par routine? Certes le meilleur argument que pourrait invoquer le chef de musique dans ce dernier cas, serait d'exécuter lui-même instantanément, devant le musicien ignorant ou rebelle, le passage attaqué ; mais, à la vérité, il faudrait pour cela qu'il eût acquis une certaine force sur les différents instruments militaires, connaissance qu'un petit nombre de chefs de musique pourraient en effet posséder, mais qu'on ne saurait rendre obligatoire pour tous.

Comme il n'est point indispensable que tout chef de musique soit compositeur, du moins dans l'acception la plus étendue et la plus rigoureuse du mot, on ne peut guère exiger de lui qu'il se soit livré à l'étude du contre-point double et de la fugue; cependant il sera d'autant plus apte à juger des beautés de l'art, qu'il aura approfondi les préceptes les plus élevés de la science, et, à ce titre, l'étude de ces matières importantes lui sera d'un grand profit.

On a vu aussi de quelle utilité pouvait lui être la connaissance des instruments qui entrent dans la composition de son orchestre; il n'est pas moins nécessaire que l'usage du piano lui soit également quelque peu familier; le piano, qui résume en quelque sorte tout un orchestre, lui deviendra d'un grand secours : premièrement, quand il aura une partition à examiner, afin de reconnaître quels sont les plus jolis motifs de cette partition, et, par conséquent, ceux qui se prêtent le mieux à un arrangement pour musique militaire; secondement, quand il désirera se pénétrer du caractère et de l'esprit des productions qu'il doit faire apprendre à son corps de musique. Personne n'ignore, en effet, combien il importe de connaître par avance, jusque dans ses plus minutieux détails, la partition d'un ouvrage qu'on va mettre à l'étude, et cela pour que, les répétitions une fois commencées, on soit parfaitement en mesure de les diriger sans hésitation ni tâtonnement.

La routine ne saurait en aucun cas suppléer le savoir; la routine n'est autre chose qu'une connaissance superficielle qui dérive de la pratique; le savoir au contraire s'appuie sur des démonstrations théoriques qui donnent l'explication rationnelle, et, pour ainsi dire, la clef des faits et des choses; celui-ci suppose toujours une opération très-élevée de l'intelligence :

celle-là n'est, en quelque sorte, qu'une opération purement machinale. Mais elle est en cela d'autant plus dangereuse, qu'elle a ordinairement pour résultat d'éblouir les individus sur leur valeur personnelle, ce qui les porte non-seulement à entreprendre tout inconsidérément, et à se fourvoyer eux-mêmes dans mille tentatives insensées, mais aussi à induire les autres en erreur, et à les égarer sur leurs traces.

Il est cependant un grand nombre d'habiles instrumentistes, de virtuoses même, pleins de cette idée, qu'ils sont aptes à devenir d'excellents chefs de musique. Mais, qu'ils le sachent bien, quels que soient le zèle et l'intelligence dont ils fassent preuve, quel que soit le degré de perfection qu'ils aient acquis dans la pratique de l'art, jamais aucun d'eux ne parviendra à égaler l'homme consciencieux qui en aura sérieusement étudié la théorie.

Au reste, il est bien difficile de trouver réunies chez le même individu toutes les qualités requises pour un emploi de cette nature, et même, parmi les chefs de musique dont la réputation est la mieux fondée, on ne les rencontre le plus souvent qu'éparses et disséminées. L'un est excellent théoricien, l'autre compositeur de talent; celui-ci brille par l'intelligence, celui-là se distingue par son assiduité au travail; cet autre se recommande par l'autorité de son influence sur les artistes; on en trouve qui excellent à saisir rapidement l'esprit d'une composition; quelques-uns sont d'une habileté rare à exercer leurs musiciens, et à leur apprendre à exécuter un morceau avec ensemble et précision, sans qu'il leur en coûte de longues études; enfin, il y en a qui possèdent la faculté si précieuse de former en très-peu de temps les musiciens-élèves les moins heureusement doués. Quel chef modèle constituerait l'assemblage de ces qualités diverses! A défaut de toutes, cependant, on doit s'efforcer d'en réunir le plus grand nombre, et, en première ligne, il ne faut pas oublier de compter celles qui se rattachent aux études théoriques, ainsi que nous en avons déjà fait l'observation.

Rien n'est plus préjudiciable à un corps de musique que la négligence ou simplement l'indifférence de son chef, en ce qui concerne l'exécution. Les meilleurs instruments, les meilleurs artistes, ne sont rien en quelque sorte, si on ne sait mettre les premiers en œuvre, et tirer parti des seconds. « La mauvaise exécution en musique, dit fort judicieusement Gré- « try dans ses *Mémoires*, peut défigurer les meilleures choses. La marche « des janissaires (de l'opéra des *Deux avares*) en est un exemple frappant.

« Je l'avais faite depuis longtemps à la sollicitation d'un colonel qui m'en « demandait une pour son régiment; je la lui envoyai; on l'exécuta, elle « parut détestable. Cette même marche, employée dans les *Deux avares*, « eut un plein succès; presque tous les régiments se l'approprièrent, et le « colonel qui l'avait rejetée ne fut pas le dernier à l'adopter (1). »

Le succès plus ou moins grand d'une production musicale, sans préjudice de sa valeur intrinsèque, et pour ce qui se rapporte seulement à l'exécution, ne saurait être attribué exclusivement ni au chef ni aux artistes; mais il est juste qu'en cas de réussite, l'honneur en revienne également aux deux parties; de même que chacune d'elles, dans l'hypothèse contraire, en eût assumé sa moitié de responsabilité. Il est cependant à remarquer que telle musique vaut infiniment mieux sous un chef que sous un autre, et cependant le corps des artistes est toujours le même. Cette remarque prouve bien que le choix du chef exerce parfois une influence décisive sur les résultats.

Il n'est pas absolument nécessaire, avons-nous dit, qu'un chef soit compositeur; mais combien en est-il qui, tout en reconnaissant leur inaptitude à cet égard, ne laissent pas néanmoins de céder à l'attrait qu'un pareil titre offre à leur amour-propre! Combien prennent la plume sans hésiter pour tracer de ces choses monstrueuses auquel l'art ne saurait donner un nom! Écoutez ces harmonies incohérentes, ces étranges successions d'accords, ces fautes d'écoliers contre les règles les plus élémentaires, ces basses qui se meuvent avec tant de gaucherie, cette instrumentation mesquine et grotesque; en un mot, ce barbare ensemble capable de mettre en fuite tous les musiciens quelque peu instruits, tous les hommes de goût, voilà pourtant dans quelles aberrations peut entraîner l'orgueil joint à l'ignorance! Mais ce qui est vraiment déplorable, c'est que les compositeurs les plus renommés soient eux-mêmes si souvent victimes d'une telle profanation. Sous prétexte d'arranger une composition pour musique militaire, le chef inhabile s'en empare, et Dieu sait alors quels affreux travestissements s'ensuivent : un chef-d'œuvre est par lui rendu méconnaissable, tant il trouve moyen de se l'approprier. Nous ne nous proposons pas de traiter ici la question de l'arrangement, cela nous entraînerait trop

(1) Gretry, *Mémoires* ou *Essais sur la musique*. Paris, an V, tom. I, page 214.

loin; et d'ailleurs nous avons donné sur cet objet des conseils fort étendus dans nos *Traités d'instrumentation*; mais nous dirons, en thèse générale, que le talent d'*arrangeur* suppose une aptitude particulière, et même une sorte de génie. C'est qu'il ne suffit pas, quand on entreprend une pareille tâche, de posséder une entière connaissance de l'harmonie et des instruments; c'est qu'il faut avoir encore une parfaite intelligence du maître qu'on veut traduire, de sa manière, de son style, et surtout de son orchestre, où l'on doit pouvoir discerner les effets les plus saillants, afin de les rendre en totalité, s'il est possible, ou du moins en partie, si l'on ne peut faire autrement. En tout cas, il est fort essentiel qu'on soit bien édifié par avance sur les effets de la transformation qui va s'opérer, et que l'on connaisse parfaitement la mesure du travail qu'on désire entreprendre; sans quoi l'on pourrait s'exposer, par exemple, à réduire une composition vaste et grandiose à de pauvres et mesquines proportions, lui faisant perdre ainsi toute son importance et toute sa valeur. Rien de plus naturel, après cela, qu'il y ait plus de *dérangeurs que d'arrangeurs*.

Malheureusement certains chefs de musique, par leur aplomb et leur jactance, trouvent moyen d'abuser complétement sur leur compte et l'étendue de leur capacité les colonels qui ne sont pas musiciens; en conséquence on leur abandonne le soin d'alimenter le répertoire du régiment, et la musique tombe bientôt dans un déplorable état d'infériorité, que l'on ne craint pas d'attribuer à la médiocrité des exécutants ou à la mauvaise qualité des instruments. Qu'un de ces faux compositeurs qui se mêlent d'instrumenter, fasse entendre les sons les moins favorables d'un instrument, qu'il en écrive les notes dans telle partie trop haut ou trop bas, qu'il l'emploie mal à propos, lui donne des figures qu'il ne puisse exécuter et lui fasse faire des rentrées incongrues; en voilà assez pour dénaturer, pour gâter le plus bel ensemble instrumental. Nous avons personnellement connu un jeune chef de musique, homme intelligent, mais dépourvu d'instruction, fort estimé de ses supérieurs, et qui écrivait tous les arrangements pour le régiment. Ce musicien ayant remarqué que, dans nos partitions de musique militaire, nous faisions usage de quatre cors en différents tons (corps de rechange), en parut fort surpris, et nous avoua, dans sa naïveté, qu'il ne saurait jamais comment s'y prendre pour en faire

autant. Aussi se bornait-il, en composant, à employer toujours le même corps de rechange pour écrire les parties des quatre cors. Voilà donc un chef de musique à qui son colonel accordait toute confiance, qui se trouvait ignorer jusqu'aux premiers rudiments de l'instrumentation, et qui s'imaginait pouvoir amplement suppléer à ce manque d'instruction par la pratique qu'il avait acquise dans l'exercice d'un instrument (il était virtuose sur la clarinette), comme aussi par quelques dispositions naturelles pour la composition, bonnes à la rigueur pour écrire de petits airs à une partie, mais absolument insuffisantes pour faire ce que l'on appelle de l'*harmonie*.

Les colonels dont la religion est ainsi égarée sur la valeur de leurs chefs de musique, poussent parfois la condescendance jusqu'à se constituer leurs défenseurs et leurs soutiens, jusqu'à appuyer leurs prétentions les plus déraisonnables, jusqu'à vouloir les imposer, par exemple, aux directions théâtrales.

Il nous souvient que, passant un jour par une ville de province, durant le cours d'un de nos voyages, nous y trouvâmes toute la population musicale en émoi par suite d'une exigence de cette nature. La place de chef d'orchestre venait d'y être donnée à un chef de musique de régiment que le directeur avait agréé sur la simple recommandation du colonel. Ce chef de musique, fier de l'importance que lui donnait l'appui de son supérieur, tranchait du potentat, et, par son insolence, avait déjà mécontenté tous les musiciens de l'orchestre, qui refusaient de se soumettre à son autorité, le déclaraient hautement incapable de les diriger, et l'accablaient de leurs sarcasmes. Tout cela avait occasionné une sorte de révolte, non-seulement au théâtre, mais encore dans la ville. Curieux de savoir, par nous-même, qui avait tort ou qui avait raison, nous nous rendîmes au théâtre à deux reprises différentes : la première fois à une représentation de la *Juive*, et la seconde à une représentation de *Robert le Diable* ; et nous eûmes bientôt acquis la certitude que le chef d'orchestre n'était pas plus musicien qu'homme de goût ; ce dont il prit soin lui-même de multiplier les preuves tout le temps de la représentation, faussant à chaque instant les mouvements, n'observant aucune nuance, dénaturant à plaisir les morceaux, jetant en somme l'incertitude, et parfois la perturbation la plus complète, parmi les chanteurs comme parmi les artistes de l'orches-

tre. Meyerbeer ou Halevy eussent été là, que l'auteur de ce beau désordre n'eût certainement rien perdu de son sang-froid, de sa suffisance, de son flegme magistral; il est même douteux qu'il eût consenti à recevoir le moindre avis d'un de ces grands compositeurs, tant il paraissait convaincu de sa supériorité et de l'admirable résultat que devaient opérer, sur l'effet général de l'exécution, les évolutions hardies de son bâton de mesure.

De même qu'il y a des chefs de musique ignares, choyés par des colonels sans connaissances spéciales; de même il se rencontre des chefs remplis de talent, et soumis à des colonels indifférents pour la musique, ou qui même l'ont en aversion; de telle sorte que leurs plus consciencieux efforts, loin de leur attirer de légitimes suffrages, ne leur apportent qu'ennuis, reproches et découragement. On ne peut que plaindre les artistes condamnés à ce genre de supplice, et leur souhaiter, pour le goût comme pour le savoir, des officiers qui sachent autant se distinguer que M. le colonel Riban entre autres, et surtout M. le colonel Gudin (1).

L'Allemagne est renommée à juste titre pour ses chefs de musique; ce sont pour la plupart des hommes fort instruits, et dont l'éducation s'est presque toujours étendue au delà des limites de l'art qui fait leur spécialité. Quelques-uns même savent tenir la plume, et cette connaissance, jointe à celle qu'ils ont acquise de la théorie musicale, leur fournit les moyens de traiter des sujets qui se rattachent à la musique, et même d'écrire des œuvres qui y sont spécialement consacrées. MM. Sawerthal et Farbach, entre autres, le premier chef du 53e régiment d'infanterie autrichienne, le second chef d'un autre régiment d'infanterie de la même nation (nous ne savons plus au juste lequel), sont tous deux collaborateurs de la *Gazette musicale* de Vienne, dirigée par M. Auguste Schmidt. M. Nemetz, chef du 19e régiment d'infanterie de ligne (Autriche), est auteur de plusieurs ouvrages didactiques, et notamment d'un bon livre sur la composition instrumentale des œuvres de musique militaire, destinées aux troupes de son pays. Enfin, il y en a beaucoup d'autres, tels que M. Hausert, Schubert, Leonhardt et Nemetz (le même que nous avons signalé plus haut), dont les productions musicales en ce genre sont fort estimées. Au reste, dans presque tous les États de l'Europe, il y a des chefs de musique qui méritent d'être

(1) Actuellement maréchaux de camp.

avantageusement cités. Ainsi, en Belgique, par exemple, M. Bender, chef de musique de la garde royale, est célèbre entre tous ses confrères. En France, nous avons aussi des chefs fort habiles, quelques-uns d'origine étrangère, mais le plus grand nombre d'origine française ; et, si nous ne donnons pas ici leurs noms, ainsi que les noms des chefs de musique étrangers qui ont également droit à une mention flatteuse, c'est que nous craignons d'en oublier involontairement quelques-uns, ce qui nous rendrait injuste malgré nous.

En tout cas, qu'un chef de musique soit vraiment compositeur, ou qu'il s'en donne seulement les airs, il est un autre abus qui prend naissance dans un sentiment de jalousie, dont les plus probes et les plus délicats même ont souvent bien de la peine à se défendre. Cette envieuse préoccupation qu'on remarque chez presque tous les chefs d'orchestre compositeurs, et surtout compositeurs malheureux, se retrouve également chez presque tous les chefs de musique qui écrivent pour leurs régiments; il semble qu'à leur insu ils aient une propension naturelle à repousser toute production venant de source étrangère. Lorsqu'ils se voient contraints d'accepter des morceaux écrits par la main d'un autre, ils apportent à l'exécution des œuvres qui leur sont confiées une mollesse et une négligence déplorables, parfois même une méchanceté calculée. Dès lors, comme il est bien difficile, à moins de compter soi-même au nombre des artistes, de pénétrer le secret de certains procédés à l'aide desquels on parvient aisément à transformer le plus grand chef-d'œuvre en une rapsodie exécrable, il arrive que le public, abusé par les machinations de ces dépositaires infidèles, sur la valeur du morceau qu'on lui fait entendre, ne craint point d'en porter immédiatement un jugement défavorable, motivé d'ailleurs par le mauvais effet que ce morceau a produit à l'audition; et le malheureux auteur, ainsi repoussé dans son œuvre, se voit contraint de dévorer en silence, sans pouvoir ni se plaindre ni se justifier, l'humiliation d'un insuccès. Bien qu'une telle conduite soit aussi lâche que criminelle, puisqu'elle a pour but de priver injustèment un artiste de la part de gloire qui lui revient, elle n'encourt cependant aucune punition, si ce n'est toutefois celle que doivent apporter tôt ou tard au coupable les remords de sa conscience.

Il y a des chefs de musique qui, passés maîtres sur un instrument, n'ont d'autre but que de le faire valoir, et par contre de se faire briller ; nous en avons encore connu un qui était virtuose sur la petite flûte, et qui

composait ses morceaux presque entièrement pour cet instrument : ce n'était donc à chaque instant et à tout propos que rentrée de petite flûte, solo de petite flûte, trilles pour la petite flûte, traits à effet pour la petite flûte, de telle sorte que les auditeurs impatientés se demandaient les uns aux autres: Aimez-vous la petite flûte? on en a mis partout. D'autres chefs de musique moins personnels, ayant entendu dire que telles notes d'un instrument étaient d'un bel effet, ou bien que telle ou telle figure convenait particulièrement au caractère de ce dernier, prennent à tâche de reproduire à satiété les mêmes traits dans toutes leurs compositions, ce qui devient à la fin d'une monotonie désespérante. C'est ainsi que nous avons entendu une musique où les instruments graves ne cessaient de répéter un passage chromatique qui, la première fois, nous avait fait assez de plaisir, mais qui, répété avec une persistance déplorable, nous donna bientôt l'envie de fuir à une lieue. On eût dit, en effet, d'un de ces ingénieux contre-points obstinés, comme il s'en trouve si fréquemment dans les œuvres des anciens compositeurs, et qui, de nos jours, semblent avoir été inventés pour martyriser l'oreille des gens de goût.

L'excellence de l'exécution devant être la fin que se propose tout chef de musique, celui-ci ne saurait apporter trop de soins à surveiller ses artistes, à les tenir en haleine, à les faire étudier, à compléter leur éducation musicale si elle est incomplète, et à la rectifier si elle est fautive, bref, à exercer la plus sévère inquisition sur tous les points qui concernent le savoir, l'aptitude et la bonne volonté des exécutants. Dans ses fonctions il doit se montrer sévère à leur égard, sans jamais être injuste. Ses artistes, en revanche, lui doivent beaucoup de soumission, en même temps que du respect et de la confiance. Plus un chef sera doué d'un talent reconnu et déploiera de zèle, plus il s'efforcera de donner lui-même aux autres l'exemple du travail et de l'exactitude, plus ses subordonnés écouteront attentivement ses avis, plus ils auront à cœur de diminuer sa tâche par leur application et leur persévérance. Les bonnes dispositions des officiers supérieurs à l'égard du chef, le goût qu'ils manifestent pour son art, le désir qu'ils font voir de posséder une bonne musique dans leur régiment, tout cela apporte au chef un secours et un encouragement des plus efficaces.

Dans certains régiments, il règne une telle émulation entre les colonels

par rapport à leur musique, que ceux-ci n'en prennent pas moins de souci que le chef lui-même. En Allemagne, cela est poussé si loin, que certains colonels payent de leurs propres deniers des musiciens d'un grand talent, afin d'augmenter l'éclat de leur musique. On assure qu'il y a des régiments où quelques-uns de ces gagistes ont reçu annuellement jusqu'à 1,200 et même 2,000 florins (environ 2,400 et 4,000 fr. de notre monnaie). Dans d'autres corps, les officiers supérieurs soumettent les musiciens à toute la rigueur de la discipline militaire, et habituent leurs instrumentistes à s'exercer sur le même pied que leurs soldats. Ainsi, toutes les fois qu'il y a manœuvre, tandis que d'un côté les uns se familiarisent avec le maniement des armes et les différentes évolutions, les autres, de l'autre, s'exercent à la pratique de leur instrument. Ici l'on entend crier : Garde à vous! portez armes ! en avant marche ! là bas on commande : Attention à l'embouchure ! répétez la gamme ! exécutez le double coup de langue !

Les chefs de musique doivent faire en sorte d'obtenir du colonel que leurs musiciens, lorsque les exigences du service en laissent la faculté, puissent de temps en temps s'employer, soit au théâtre, soit dans des réunions ou concerts publics et privés. Il serait même à désirer que cela devînt un usage général, et qu'il n'y eût plus de chefs qui s'opposassent à une mesure de ce genre, puisqu'elle aurait pour but de contribuer à l'amélioration de la musique par l'émulation qu'elle exciterait entre les instrumentistes et le désir qu'elle inspirerait aux moins habiles d'être bientôt appelés eux-mêmes à jouir des avantages réservés à ceux de leurs camarades qui, ayant plus de talent qu'ils n'en ont encore pu acquérir, se trouvent en mesure d'accepter cet emploi. On a remarqué qu'en Allemagne il était plus facile de former de bons exécutants dans les villes d'une certaine importance que dans les petites garnisons, et cela, parce que les musiciens qui avaient le plus de mérite trouvaient à en tirer parti en jouant dans les bals, les concerts, et surtout dans les orchestres des petits théâtres, ce qui engageait les musiciens élèves, désireux d'en faire autant, à étudier avec plus de zèle l'instrument auquel ils s'étaient consacrés chacun en particulier.

La mise à l'étude et en répétition d'un morceau de musique exige, de la part du chef, des soins incessants et la plus active surveillance. Après avoir pris connaissance du morceau de musique à exécuter (quand ce morceau n'est pas de lui), le chef ordonnera une première répéti-

tion; dans cette première répétition, il se bornera à donner à ses musiciens un aperçu général de l'ensemble. Comme il est à peu près impossible de pénétrer à une première lecture dans le caractère d'une production musicale, il serait cette fois superflu d'insister sur l'observation des nuances; mais on fera bien, dès lors, de fixer le degré de mouvement dans sa plus stricte exactitude, et de tenir à ce qu'il soit tout le temps rigoureusement observé. Cet objet est d'autant plus essentiel, qu'il y a chez tous les jeunes artistes une tendance à presser le mouvement, comme chez les artistes plus âgés une propension à le ralentir. C'est pourquoi le chef devra continuellement avoir l'œil fixé sur tous, et bien prendre garde lui-même de ne point commencer ni trop vite ni trop lentement; car, dans le premier cas, l'exécution devenant de plus en plus rapide, un *modérato* ne tarderait pas à se changer en *allégro*, un *allégro* en *presto*, et toujours ainsi à peu près dans les mêmes proportions; ce qui conduirait à la plus horrible confusion, à la plus affreuse cacophonie. Dans le second cas, à force de ralentir, on finirait par transformer un *modérato*, ou même un *allégro*, en un mouvement de *largo* ou de *larghissimo*, d'un monotone et d'un lamentable à faire dormir debout. A la première répétition, si l'on remarque déjà quelques grossières fautes de copie, on s'empressera de les corriger; mais c'est principalement à la seconde répétition qu'on doit s'occuper de ce soin. Il importe alors au plus haut degré de corriger toutes les fautes, soit les fautes de copie, soit celles que l'auteur a pu commettre par inadvertance. C'est ici surtout qu'une parfaite connaissance de l'harmonie est d'un grand secours au chef de musique; une grande délicatesse d'oreille ne lui est pas moins indispensable pour qu'il puisse facilement saisir au passage, dans le cours de l'exécution, toutes les fautes qui se présentent; reconnaître à l'instant la partie dans laquelle elles se trouvent, et éviter de la sorte une recherche à la lecture, qui ferait perdre un temps précieux. C'est encore dans le même but que le chef doit veiller à ce que la copie soit écrite très-lisiblement. De pareilles recommandations, qui semblent oiseuses ou insignifiantes en elles-mêmes, acquièrent une extrême importance en vue des résultats. C'est pourquoi l'on ne saurait trop y insister. Dans les répétitions qui doivent succéder aux précédentes, on commencera à observer les nuances, et on s'efforcera de donner au morceau la physionomie qui lui convient. Sur ce point, l'on ne peut assez

redoubler d'attention. Tout ce qui serait indiqué par les exécutants, mal à propos, faiblement ou contrairement aux intentions de l'auteur, doit immédiatement donner lieu à la répétition du trait ou du passage manqué. C'est par cet excès de sévérité que le chef de musique parviendra à tirer un bon parti de ses répétitions, et qu'il sera dispensé d'en porter le nombre au delà du chiffre que rien n'oblige à dépasser quand elles sont bien faites. Il est encore à observer que le chef de musique doit noter dans cette séance les nuances qui ont pu être oubliées ou négligées par le compositeur, suivant que le sens musical le lui indiquera, ce qui suppose naturellement chez lui, indépendamment des autres qualités dont il est appelé à faire preuve, beaucoup de tact et de goût. Enfin, les dernières répétitions auront pour objet la netteté, la sûreté, la précision, bref, tout ce qui est de nature à constituer une bonne exécution. Il n'est guère possible de fixer une limite au nombre de répétitions : cela dépend de la nature du morceau, de son étendue et du degré de difficulté qu'il présente, comme aussi d'ailleurs de l'aptitude et du soin qu'on apporte à l'étudier. Il est des circonstances même où l'on trouve à peine le temps d'en faire une ou deux; il faut, dans ce cas, que toutes les prescriptions dont nous avons indiqué plus haut l'ordre de succession pour un nombre beaucoup plus considérable de répétitions consécutives, soient observées presque en même temps; il convient alors que l'attention du chef de musique se porte principalement sur ce qui touche l'ensemble de l'exécution, et force lui est souvent, en pareil cas, de négliger les détails. Les nuances ont, sans contredit, beaucoup à souffrir de cette précipitation; mais l'essentiel, en pareille occurrence, est d'obtenir des instrumentistes qu'ils soient assez sûrs d'eux-mêmes pour ne point commettre, le jour de l'exécution, de ces malencontreuses erreurs qui compromettent, sans remède, l'effet de l'ensemble, et souvent les forcent, devant leur auditoire, à s'arrêter court au beau milieu d'un morceau. Toute répétition où le chef montre de la mollesse et de la négligence, les musiciens, de la paresse et de l'inattention, peut être considérée comme non avenue. En général, les exécutants dont la partie comporte un grand nombre de pauses, sont précisément ceux qui entravent le plus les efforts que l'on fait pour obtenir une exécution marchant avec ensemble. D'ordinaire, ces artistes profitent des intervalles de repos pour causer entre eux, ou bien pour rêver à

mille autres choses; puis, quand le moment de leur rentrée est venu, ils reprennent précipitamment leur instrument, sans avoir eu le temps de se préparer, ce qui occasionne une foule d'accidents ridicules, et d'autant plus désagréables, qu'ils arrivent le plus fréquemment à la grosse caisse et aux autres instruments bruyants. Le chef de musique peut jusqu'à un certain point les prévenir, s'il suit attentivement du regard la partition, et si, au moment d'une rentrée ou de quelque attaque importante, il a soin d'avertir l'artiste en lui faisant signe de l'œil ou du geste. Il est notoire que les Français ont toutes les peines du monde à conserver le degré d'attention nécessaire pour observer un nombre de pauses un peu considérable, un rien les distrait; le flegme des Allemands les sert merveilleusement au contraire en pareil cas; et nous sommes convaincus que plus d'un musicien parmi ces derniers pourrait compter mentalement jusqu'à deux mille pauses de suite sans broncher. C'est encore là une chose qui nous explique pourquoi il est si ordinaire de trouver en Allemagne des réunions d'artistes ou d'amateurs, qui exécutent avec un ensemble parfait, après un très-petit nombre de répétitions, les ouvrages les plus longs et les plus difficiles. Cela nous donne aussi en partie le secret de l'effet merveilleux produit par la musique des cors russes.

Le morceau le mieux appris peut faire un détestable effet, par suite du mauvais accord des instruments. Ayez vingt instruments parfaitement justes et un seul qui ne le soit point, vous aurez vingt et un sons faux. Les instruments de différente nature, comme ceux en cuivre et ceux en bois, sont les plus difficiles à accorder; car les variations de l'atmosphère n'agissent pas d'une manière uniforme sur les différentes matières sonores dont ils sont formés, et les instruments les mieux confectionnés ne sont pas à l'abri de ces variations. En été, les instruments à vent haussent en proportion de la chaleur; en hiver, la différence de la température intérieure, avec celle de la température extérieure, augmente encore cette difficulté à maintenir l'accord. Les instruments de cuivre s'échauffent plus lentement que les instruments en bois. Cependant les trombones, en raison du développement de leur tube, sont encore moins exposés que les autres instruments de cuivre aux influences atmosphériques; mais ils ne sont pas pour cela à l'abri des inconvénients qu'occasionne une température trop rigoureuse. En effet, la gelée paralyse quelquefois les mou-

vements de la coulisse à tel point, que l'exécutant, pris au dépourvu, et souvent même presque aussi engourdi que son instrument, n'a d'autre ressource, pour le faire fonctionner, que de donner par la pression des mains à ce tube de cuivre le peu de chaleur vitale qui lui reste. Nous n'exposerons pas ici les diverses manières de rétablir l'accord dans les instruments de bois ou de cuivre, momentanément altérés par les variations de l'atmosphère, cet objet formant l'une des premières notions que reçoit un artiste lorsqu'il entreprend l'étude d'un instrument.

A l'effet d'obtenir une justesse irréprochable et une coïncidence parfaite entre toutes les musiques de France, la commission a jugé nécessaire d'adopter un diapason fixe en *si* bémol, attendu que la musique joue principalement dans les tons bémolisés, ayant des clarinettes, des saxhorns et des saxophones en *si* bémol et *mi* bémol; car si le système d'accord des instruments eût nécessité, par exemple, des clarinettes en *ut*, la commission eût été naturellement conduite à adopter un diapason en *la*. La décision ministérielle, ainsi qu'on l'a vu dans le livre précédent, a fait droit à cette demande, et pour démontrer les avantages qui y sont attachés, il suffira de dire que toutes les musiques de France, réunies à l'improviste, pourraient immédiatement se mettre d'accord et jouer simultanément.

Quant au placement des artistes, c'est-à-dire à la manière de les disposer pour l'exécution d'un morceau, on ne saurait donner des règles fixes à cet égard, et il appartient au chef de musique d'avoir assez d'intelligence pour y suppléer. En effet, cette disposition varie suivant les circonstances; elle dépend du lieu comme de l'espace; elle n'est plus la même en plein air que dans un local fermé; elle est subordonnée enfin à divers autres motifs qu'on ne peut prévoir. On ne saurait donc la déterminer d'une manière invariable. Dans tous les cas, cependant, il faut avoir soin de placer aussi avantageusement que possible les instruments chantants, c'est-à-dire les placer de façon qu'ils ne soient point écrasés par les basses, et surtout par le redoutable voisinage de la bande turque. Mais ce n'est pas tout encore; car lorsqu'on est arrivé à une heureuse combinaison des instruments les uns par rapport aux autres, il importe tout autant de rencontrer une disposition tout aussi favorable dans le placement des exécutants par rapport au public. Quand on ne met point une

distance convenable entre les musiciens et les auditeurs, ceux-ci ne peuvent ni saisir les détails ni se rendre compte de l'ensemble : se trouvent-ils trop rapprochés des basses, ils n'entendent point le chant; sont-ils, au contraire, trop près des instruments aigus, le timbre perçant de ces instruments fatigue leur oreille, qui, loin de ressentir alors le charme que fait naître une audition musicale, subit, au contraire, une véritable torture. Il y a donc en pareil cas un milieu, une harmonie de distance et de combinaison assez difficile à réaliser, mais de la plus haute importance pour l'effet général.

La disposition la plus ordinaire se fait en cercle ou en fer à cheval, sur un ou plusieurs rangs. Pour ce qui est du placement individuel, il s'opère, ainsi que nous venons de le dire, dans l'ordre que le chef juge le plus convenable. Le chef lui-même prend position de manière à dominer tout son orchestre, à voir tous ses musiciens et à être vu de tous.

On sait qu'en plein air les sons se perdent très-facilement; pour obvier à cet inconvénient, M. Ad. Sax, guidé par les lois de l'acoustique et des courants, a imaginé un répercuteur applicable à tous les instruments à vent, au moyen duquel on peut diriger le son à volonté sur tel ou tel point. Cette ingénieuse invention, d'une si grande utilité pour les musiques militaires, surtout en rase campagne, où le son expire si rapidement, sera sans nul doute l'objet d'un examen approfondi de la part de l'autorité supérieure, et les expériences que celle-ci est en droit de provoquer viendront sûrement en révéler les heureux résultats, et en même temps toute l'importance.

III

Dans l'intérêt des études auxquelles doivent se livrer les chefs de musique et les musiciens de régiment, nous allons donner une liste d'ouvrages didactiques que ceux-ci pourront consulter avec fruit sur chaque matière.

RÉPERTOIRE D'OUVRAGES DIDACTIQUES A L'USAGE DES CHEFS DE MUSIQUE ET DES MUSICIENS DE RÉGIMENT.

Principes élémentaires, rhythme, mélodie, harmonie et transposition.

GEORGES KASTNER. *Grammaire musicale*, comprenant tous les principes élémentaires de la musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu succinct des instruments et des voix; ouvrage approuvé par l'Institut de France. Paris, Henri Lemoine.

F.-J. FÉTIS. *Manuel des principes de musique.* Paris, M[ce] Schlesinger (Brandus et C[ie], successeurs).

GEORGES KASTNER. *Tableaux analytiques des principes de musique.* Paris, Heugel.

CATEL. *Traité d'harmonie.*

ANTOINE REICHA. *Cours de composition musicale*, ou *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique.* Paris, Gambaro.

— *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie.* Paris.

F.-J. FÉTIS. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie.* Paris, M[ce] Schlesinger (Brandus et C[ie], successeurs).

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire d'harmonie, suivie d'un aperçu de l'accompagnement et de la transposition.* Paris, J. Meissonnier.

— *Tableaux analytiques de l'harmonie.* Paris, Heugel.

A. ELWART, DAMOUR et BURNETT. *Études sur la musique.*

Instrumentation.

F.-J. Fétis. *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire.* Paris, Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

Georges Kastner. *Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un Résumé sur les voix.* Ouvrage approuvé par l'Institut de France, et adopté pour l'enseignement dans les classes de composition, au Conservatoire royal de musique. Paris, Prilipp.

— *Supplément au Traité général d'instrumentation, comprenant tout ce qui est relatif aux progrès les plus récents de l'instrumentation, et notamment tout ce qui concerne les nouveaux instruments d'Adolphe Sax.*

— *Cours d'instrumentation, considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, pour faire suite au Traité général d'instrumentation;* ouvrage approuvé par l'Institut de France, et adopté pour l'enseignement au Conservatoire royal de musique. Paris, Heugel.

— *Supplément au Cours d'instrumentation, comprenant tout ce qui est relatif aux progrès les plus récents de l'instrumentation, considéré au point de vue poétique et philosophique de l'art.* Paris, Heugel.

— *Tableaux des principaux instruments et des voix, comprenant leur diapason, leur étendue et leur coïncidence.* Paris, E. Troupenas.

Haute composition.

Antoine Reicha. *Cours de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie;* ouvrage divisé en deux parties. Paris, Zetter et Cie.

L. Chérubini. *Cours de contre-point et de fugue.* Paris, M^{ce} Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

F.-J. Fétis. *Traité du contre-point et de la fugue;* ouvrage divisé en deux parties. Paris, E. Troupenas.

Georges Kastner. *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue;* approuvée par l'Institut de France. Paris, Chabal.

Solféges, méthodes de chant et enseignement du chant choral.

A. de Garaudé. *Méthode complète de Chant, ou Théorie complète de cet art.* Paris, chez l'auteur.

A. Panseron. *Solféges pour les différents genres de voix.* Paris, chez l'auteur.

F.-J. Fétis. *Solféges progressifs avec accompagnement de piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de la musique.* Paris, Mce Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

— *Traité du chant en chœur, à l'usage des directeurs d'écoles de chant.* Paris, Mce Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

Georges Kastner. *Méthode élémentaire de chant.* Paris, E. Troupenas.

B. Wilhem. *Manuel musical à l'usage des colléges, institutions, cours et écoles de chant.* Paris, Perrotin, libraire.

Méthodes de piano.

L. Adam. *Méthode de piano du Conservatoire*, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement. Paris.

J. Zimmermann. *Encyclopédie du pianiste compositeur.* Paris, chez l'auteur et chez Troupenas et Cie.

F. Kalkbrenner. *Méthode de piano.* Paris.

Henri Herz. *Méthode de piano.* Paris.

Georges Kastner. *Méthode élémentaire de piano.* Paris, E. Troupenas.

MÉTHODES POUR LES DIVERS INSTRUMENTS EN USAGE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE (NOUVELLE ORGANISATION).

Flûte.

E. Walkiers. *Méthode de flûte*, en deux parties. Paris, Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

V. Coche. *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte* (flûte Boehm). Paris, Schonenberger.

Georges Kastner. *Méthode élémentaire de flûte.* Paris, E. Troupenas.

Clarinette.

Iwan Müller. *Méthode de clarinette.* Paris.

Berr. *Méthode complète de clarinette*, adoptée au Gymnase musical militaire et au Conservatoire royal de musique. Paris, J. Meissonnier.

Klosé. *Méthode pour servir à l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et à treize clefs*, adoptée au Gymnase musical militaire et au Conservatoire royal de musique. Paris, J. Meissonnier.

Georges Kastner. *Méthode élémentaire de clarinette.* Paris, E. Troupenas.

Saxophone.

GEORGES KASTNER. *Méthode complète et raisonnée de saxophone.* Paris, E. Troupenas.

Cornet à pistons ou à cylindres.

FORESTIER. *Méthode de cornet à pistons ou à cylindres.*

C. SCHUBERT. *Méthode de cornet à pistons ou à cylindres.* Paris, Prilipp.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire de cornet à pistons ou à cylindres.* Paris, E. Troupenas et Cie.

SINSOLLIEZ AINÉ. *Méthode complète de cornet à trois pistons, contenant les principes de musique et les études nécessaires à l'instrument.*

Trompette d'harmonie.

DAVID BUHL. *Méthode.*

DAUVERNÉ AINÉ. *Méthode de trompette.*

Trompette à cylindres.

DAUVERNÉ. *Méthode complète de trompette à cylindres.*

Cor ordinaire et cor à pistons ou à cylindres.

DAUPRAT. *Méthode de cor,* adoptée pour l'enseignement au Conservatoire royal de musique.

MENGAL. *Méthode de cor.*

J. MEIFRED. *Méthode pour le cor chromatique à pistons ou à cylindres*, adoptée pour l'enseignement au Conservatoire royal de musique. Paris, chez Richault.

— *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier.* Paris, chez l'auteur.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire pour le cor ordinaire et le cor a cyandres.* Paris, E. Troupenas et Cie.

Saxhorn.

AD. SAX. *Méthode complète de saxhorn.* Paris, Brandus et Cie.

A. Fessy et Arban. *Méthode complète pour les saxhorns alto et ténor.* Paris, E. Troupenas et Cie.

Saxo-tromba.

(Voy. les deux méthodes précédentes, cet instrument ayant le même doigté que le saxhorn.)

Trombone à coulisses et trombone à cylindres.

V. Cornette. *Méthode de trombone ordinaire ou à coulisses, contenant les principes de cet instrument.* Paris, Richaud.

Dieppo. *Méthode complète pour le trombone*, adoptée pour l'enseignement de cet instrument dans les classes du Conservatoire de musique. Paris, E. Troupenas et Cie.

Georges Kastner. *Méthode élémentaire de trombone.* Paris, E. Troupenas et Cie.

Ophicléide-basse.

V. Cornette. *Méthode d'ophicléide.* Paris.

V. Caussinus. *Solfége-méthode pour l'ophicléide-basse*, adopté pour l'enseignement au Gymnase musical militaire. Paris, J. Meissonnier.

Georges Kastner. *Méthode élémentaire d'ophicléide.* Paris, E. Troupenas et Cie.

N. B. Comme nous avons tout lieu d'espérer que l'on ne tardera pas à réintroduire les timbales dans la cavalerie, nous donnons ici le titre de la seule méthode qui existe pour cet instrument.

Georges Kastner. *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique, et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre.* Paris, Mme Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

IV

Avant de clore ce dernier livre, nous croyons devoir présenter ici quelques observations relativement aux instruments de musique militaire qui figurent sur les planches annexées à notre ouvrage. Dans le premier livre de ce Manuel, nous avons fait connaître les instruments dont les peuples tant anciens que modernes se sont servis pour composer leur musique guerrière et pour transmettre leurs signaux. Là s'est en quelque sorte bornée notre tâche : en effet, donner la description détaillée de chaque instrument que nous avions à citer, c'eût été franchir les limites de notre sujet et empiéter sur le domaine d'une histoire générale des instruments; or, comme c'est précisément une histoire de ce genre que nous nous proposons de publier par la suite, c'est là seulement qu'il nous conviendra d'approfondir cette matière, d'autant plus difficile à traiter qu'elle est extrêmement compliquée et fort sujette à controverse. Pour ce qui est relatif surtout aux instruments anciens, les explications ne sauraient être ni trop minutieuses, ni trop étendues; car plusieurs points historiques touchant leur origine, la date de leur invention, et l'usage qu'en ont pu faire certains peuples, n'étant rien moins que fixés avec certitude, il en est résulté, entre les écrivains dont les études portent principalement sur l'histoire de la musique, des controverses qui durent encore. On n'a pas de peine à concevoir combien il est difficile de démêler la vérité au milieu des contradictions plus ou moins erronées qu'ont soulevées ces débats, et combien il est nécessaire de multiplier les preuves, d'entasser argument sur argument, pour battre en brèche tant d'assertions mensongères, et pour élever solidement sur ces ruines l'opinion que l'on croit devoir être la seule véritable, ou du moins la plus probante. Mais ici une pareille discussion nous était interdite, et nous avons dû nous contenter de faire connaître l'emploi des instruments dans la musique militaire. Par la même raison, les détails relatifs au système de construction de ces instruments ne pouvaient accompagner le dessin que nous donnons de chacun d'eux, ou pour

mieux dire de ceux qui ont été le plus en usage. L'on comprendra en effet que le cadre d'un Manuel s'opposait à ce que nous pussions mettre sous les yeux du lecteur, sous toutes les formes qu'ils ont revêtues et avec toutes les modifications de structure et de mécanisme qu'on leur a fait subir, tous les instruments de musique employés, soit à la guerre, soit dans les cérémonies triomphales. Le nombre de ces variétés est si considérable, surtout chez les modernes, que force nous a été, pour chaque genre, de tenir compte seulement des modèles principaux, et, pour chaque espèce, des principales variétés. Chez les Allemands, par exemple, il n'est pas de jour où l'on ne voie éclore une modification nouvelle, principalement dans la catégorie des instruments de cuivre; les différents modèles de Flügelhorn, de trompettes et de cornets allemands, dont nous avons donné la figure, suffiront déjà pour édifier le lecteur sur cet objet; d'ailleurs il sait déjà que toutes ces variétés aboutissent au même résultat, et que l'instrument dans toutes ses transformations successives est au fond toujours le même. On n'ignore pas que de nos jours l'application du système Boehm a été faite à presque tous les instruments en bois; c'est pourquoi nous avons pensé qu'il suffisait, pour donner une idée de ce système, de présenter le dessin de la flûte Boehm, sans qu'il fût besoin d'y joindre celui des autres instruments à vent en bois, perfectionnés à l'aide du même procédé, tels, par exemple, que les clarinettes, hautbois et bassons. Pour ce qui est de la nouvelle organisation prescrite dans les musiques régimentaires de France, il nous a paru nécessaire de la rendre aussi complète que possible, notamment en ce qui concerne les instruments inventés ou perfectionnés par Ad. Sax, et cela, avec d'autant plus de raison que le dessin de ces instruments est ici publié pour la première fois.

On remarquera que, dans la classification de nos planches, nous avons à peu près suivi les divisions adoptées pour le texte de l'ouvrage. Ainsi nous avons commencé par donner la figure des principaux instruments dont les anciens ont fait usage dans leur musique guerrière et dans leur musique triomphale. Viennent ensuite sur les autres planches les instruments des Chinois, puis les instruments bardiques, employés dans les combats aux premiers temps de l'ère chrétienne; puis les instruments de musique militaire du moyen âge (1), auxquels succèdent les instruments de quel-

(1) Quant aux instruments employés à cette époque par les ménestrels, nous n'avons pas

ques peuples sauvages. Enfin les instruments modernes, débutant par les principales variétés en usage dans les derniers siècles écoulés, et particulièrement sous le règne de Louis XIV, se poursuivent sans interruption jusqu'à la nouvelle organisation récemment adoptée en France. Ce dernier objet, qui est en définitive le plus important, a été traité dans tous ses développements, et, à la fin de notre recueil de planches, on trouvera la riche et intéressante série des nouveaux instruments d'Adolphe Sax, représentés fidèlement et dans leurs plus exactes proportions. Afin que l'on soit complétement à même d'apprécier les bases de la nouvelle organisation régimentaire, nous en ferons ici une courte description, et donnerons un aperçu succinct des éléments qui la composent, c'est-à-dire de la nature de chaque instrument, de son étendue et du rôle qui lui est attribué dans l'ensemble. Ces briéves indications aideront encore à l'intelligence des planches jointes au texte de ce Manuel, et qui représentent les instruments actuellement en usage dans nos musiques militaires. Au reste, les personnes qui désireraient de plus amples renseignements à cet égard, et principalement ceux de MM. les chefs de musique qui seraient jaloux de connaître à fond toutes les ressources qu'offre aujourd'hui l'art de l'instrumentation, dans son application à la musique militaire, pourront consulter avec fruit nos deux traités d'instrumentation, approuvés par l'Institut de France, et adoptés pour l'enseignement dans les classes de composition au Conservatoire royal de musique (1). Nous donnons ci-après

cru devoir les comprendre dans cette catégorie ; on sait d'ailleurs que ces instruments n'étaient pas précisément déterminés ; ils devaient être, dans les premiers temps, semblables à ceux des bardes, et ils consistaient principalement en instruments à cordes ; ensuite, les ménestrels ou ménétriers eurent entre les mains des instruments de tout genre ; mais ceux-ci n'avaient pas une application directe à l'objet dont nous nous occupons ; ils ne formaient plus en quelque sorte, dans certaines occasions solennelles, qu'une musique militaire de *concert*, ou plutôt une adjonction à la musique militaire. Quant aux violons ou aux violoncelles, on sait qu'ils ont encore moins de droit que le rebec des ménestrels à figurer parmi les instruments employés dans ce genre de musique. C'est là un fait que nous avons suffisamment établi et sur lequel nous n'avons pas besoin de revenir.

(1) Les suppléments récemment publiés, tant pour notre *Traité d'instrumentation*, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, que pour notre *Cours d'instrumentation*, considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, traitent fort lon-

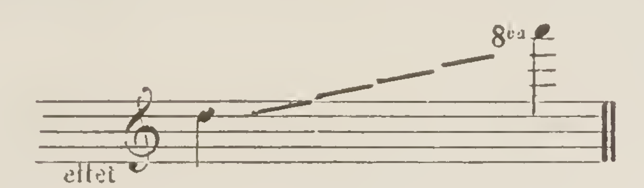
les explications sommaires, relatives aux instruments de la nouvelle organisation.

1° *Petite flûte.* La petite flûte ou *piccolo* est un instrument à vent en bois, qui se joue horizontalement, et dans lequel l'insufflation se produit directement, c'est-à-dire par un simple trou foré sur la face cylindrique de son extrémité supérieure.

L'étendue de la petite flûte est :



L'effet produit est :



c'est-à-dire une octave plus haut que la note écrite.

La petite flûte se prête à l'exécution des traits les plus rapides, et son timbre perçant lui permet de se faire entendre à travers tout un orchestre. Les sons graves jusqu'au *si* ont cependant beaucoup moins de force et d'éclat.

Quelques musiciens persistent à appeler cet instrument *petite flûte en ré*, sans doute parce que, tous les trous étant bouchés, elle ne descend pas plus bas que *ré*. Mais il n'est pas moins vrai que, rendant tous les sons comme ils sont écrits, elle est bien réellement en *ut*, aussi bien que la clarinette en *ut*, le violon, etc.

La petite flûte en *ut* a été adoptée pour la musique de l'infanterie.

Il y a une autre petite flûte en *ré bémol*, c'est-à-dire un demi-ton plus haut que la précédente, qu'on emploie aussi quelquefois dans la musique militaire.
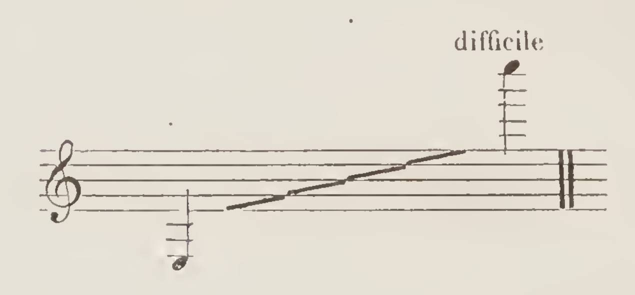
guement des instruments inventés ou perfectionnés par Ad. Sax, et dont la majeure partie a été adoptée par décision ministérielle dans la nouvelle organisation de musique régimentaire.

Tout le monde sait que la *flûte ordinaire* ou grande flûte est une octave plus bas que le piccolo; mais cette flûte n'est point admise dans la musique des troupes.

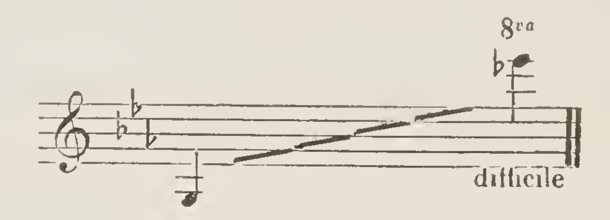
Outre ces deux flûtes, il s'en trouve une autre nommée flûte *tierce*, qui est une tierce plus haut que la flûte ordinaire; elle était autrefois usitée dans nos régiments, et aujourd'hui elle figure encore dans la musique militaire de quelques peuples, notamment en Allemagne.

2° *Petite clarinette en* mi *bémol*. La petite clarinette, de même que la grande clarinette, est un instrument à vent en bois, à anche, c'est-à-dire dans lequel l'insufflation se produit au moyen d'un bec à anche.

L'étendue de cet instrument est :



Mais l'effet produit est :



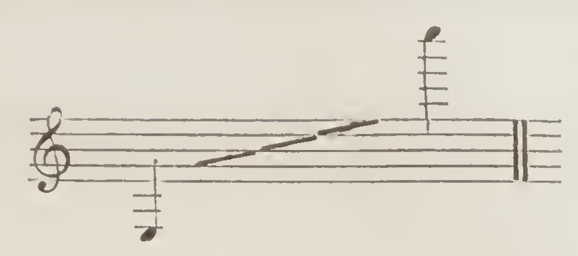
C'est-à-dire qu'elle se trouve être une tierce mineure plus haut que la clarinette en *ut*, soit une quarte juste plus haut que celle en *si* bémol. Presque tout ce que nous allons dire de la grande clarinette est applicable à celle-ci.

La petite clarinette en *mi* bémol a été adoptée pour la musique de l'infanterie.

Outre la clarinette en *mi* bémol, il y a deux autres petites clarinettes : celle en *fa*, qui est un ton plus haut que cette dernière, et celle en *ré*, qui est un demi-ton plus bas. Quelques nations étrangères l'emploient dans leur musique militaire; mais, en France, on ne s'en sert point pour cet usage.

3° *Grande clarinette en* si *bémol omnitonique*. La clarinette est un instrument à vent en bois, à anche.

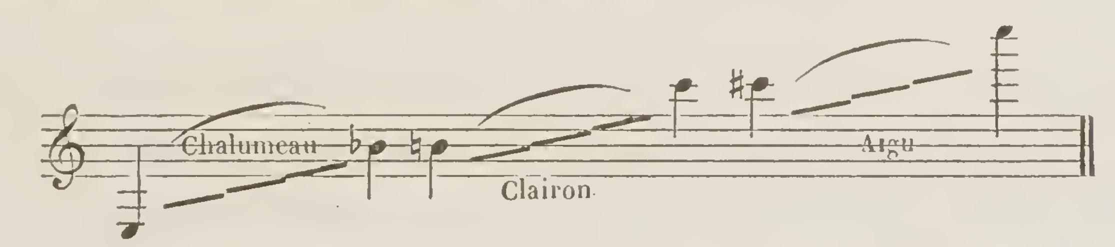
L'étendue de la clarinette est :



Les clarinettes peuvent être construites dans différents tons ; il en résulte que l'effet produit n'est plus le même que la note écrite. Dans la clarinette en *si* bémol, par exemple, laquelle a été adoptée pour les musiques d'infanterie, l'effet produit est un ton plus bas que la note écrite. Ainsi :



Il y a trois timbres distincts dans l'étendue générale de la clarinette ; on peut les diviser de la manière suivante :
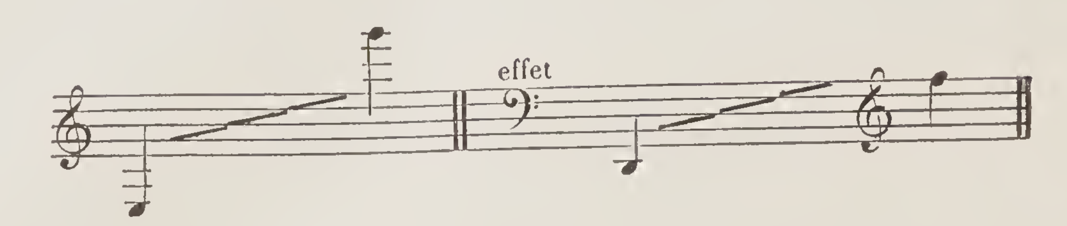


Grâce à la perfection de quelques mécanismes actuels, on peut exécuter aujourd'hui sur cet instrument presque toutes les trilles, presque tous les passages, et cela dans n'importe quel ton. C'est cette dernière faculté qui leur a valu le nom d'*omnitonique*. La clarinette en *si* bémol, par exemple, peut jouer dans tel ton que ce soit, bien que naturellement certains tons lui soient plus favorables.

L'une des clarinettes les plus usitées après celle en *si* bémol, que nous venons d'analyser, est celle en *ut*, qui est un ton plus haut, et celle en *la*, qui est un demi-ton plus bas. La clarinette en *ut* a été longtemps employée dans nos musiques militaires ; mais aujourd'hui l'emploi des clarinettes en *si* bémol est obligatoire.

4° *Clarinette basse recourbée en* si *bémol*, *à pavillon de cuivre* [système Sax (1)].

(1) Ad. Sax en construit aussi en *ut*.

L'étendue de cet instrument est la suivante :
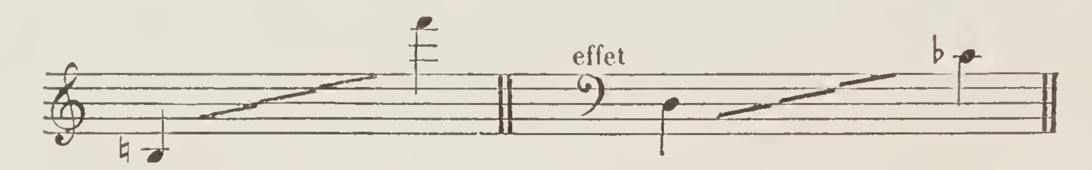


En bouchant tous les trous par des clefs, l'inventeur du nouveau système a pu les espacer sur son tube d'après les lois de la vibration, et il est arrivé ainsi à une justesse parfaite. Au moyen d'une petite clef qui ouvre tout près du bec un trou presque capillaire, les notes aiguës sortent avec autant de facilité que les graves. Le timbre est magnifique, d'une égalité parfaite et d'un volume considérable, par suite de l'emploi d'un pavillon de cuivre qui termine l'instrument. Ajoutons que la forme recourbée, donnée à cette clarinette, la rend d'un port très-facile et particulièrement propre à la marche. Tous ces avantages ont déterminé l'adoption du modèle d'Ad. Sax, et font que ce modèle est de rigueur pour toute l'infanterie.
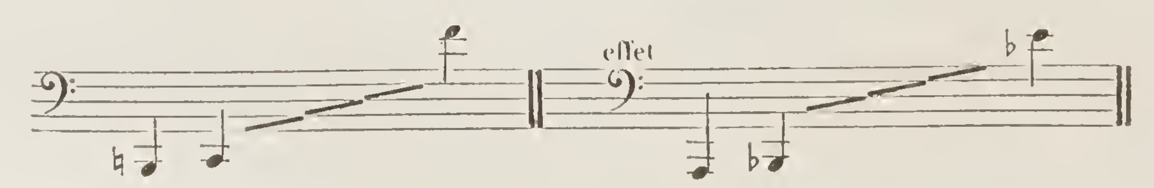
5° *Saxophone*. Le saxophone est un instrument nouveau de l'invention d'Ad. Sax fils. Le corps principal de l'instrument est en cuivre et porte vingt clefs; l'embouchure est un bec de clarinette; c'est donc un instrument à anche simple. La sonorité du saxophone est d'une nature toute particulière, pleine d'éclat, de puissance et de charme.

On emploie deux espèces de saxophone dans la musique d'infanterie, savoir : le saxophone ténor en *mi* bémol, et le saxophone basse en *si* bémol (1).

L'étendue du saxophone ténor en *mi* bémol est la suivante :



L'étendue du saxophone basse en *si* bémol est celle-ci :



(1) Ad. Sax en a créé toute une famille.

Pour tous les autres détails relatifs à cet instrument, nous renvoyons le lecteur à notre *Méthode de saxophone.*

6° *Cornet à trois cylindres ou à trois pistons.* Le cornet à trois cylindres est un instrument de cuivre à embouchure en bocal.

L'étendue générale de cet instrument est la suivante :



Elle varie selon les corps de rechange.

Le jeu des trois cylindres ou des trois pistons permet, comme on voit, d'exécuter sur cette espèce de cornet toute l'échelle chromatique.

Au moyen d'une pièce qui s'adapte à volonté, et qu'on appelle *corps de rechange*, on peut changer le ton de l'instrument. Le cornet s'écrit toujours en *ut;* les corps de rechange sont *ré*, *mi* bémol, *mi*, *fa*, *sol*, *la* bémol, *la*, *si* bémol.

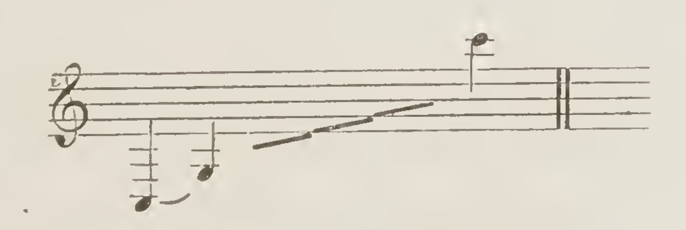
Le mécanisme des cylindres imaginé par Ad. Sax, remplace très-avantageusement celui des anciens pistons.

Le cornet à trois cylindres a été adopté pour l'infanterie.

7° *Trompette à trois cylindres* (système Sax).

La trompette à cylindres est un instrument de cuivre à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres.

L'étendue de cet instrument est la suivante :

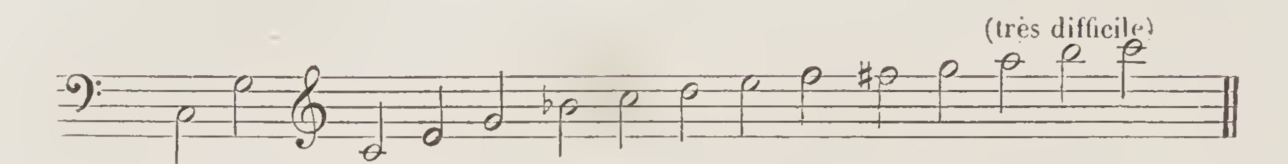


Le jeu des trois cylindres permet, comme on voit, d'y exécuter presque toute l'échelle chromatique.

La supériorité du mécanisme d'Ad. Sax sur tous les autres a rendu ce modèle obligatoire pour toute l'armée. La trompette à trois cylindres,
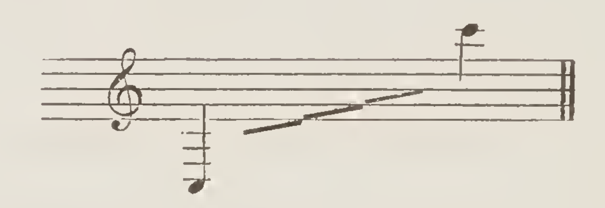
système Sax, a été adoptée pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie (1).

8° *Trompette d'harmonie.* Cette trompette, dite *trompette d'harmonie*, parce qu'elle fait ordinairement partie de l'ensemble instrumental, si improprement appelé *harmonie*, n'est autre chose que la trompette simple, dont l'étendue est la suivante :



9° *Cor à trois cylindres.* Le cor à cylindres est un instrument de cuivre de forme arrondie, avec une embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres.

L'étendue de cet instrument est :



Le cor à cylindres a autant de corps de rechange que le cor ordinaire; mais, grâce à la perfection du système Sax, un bon artiste doit pouvoir jouer dans tous les tons avec cet instrument, au moyen des corps de rechange *fa*, *mi* et *mi* bémol; ce qui offre un double avantage, car ces corps de rechange ont un timbre plus ferme et plus beau que tous les autres.

On a fait choix, pour l'armée, du cor à trois cylindres, parce que le troisième cylindre, complétant toute l'échelle chromatique au grave, permet de donner à l'instrument les deuxièmes parties (2).
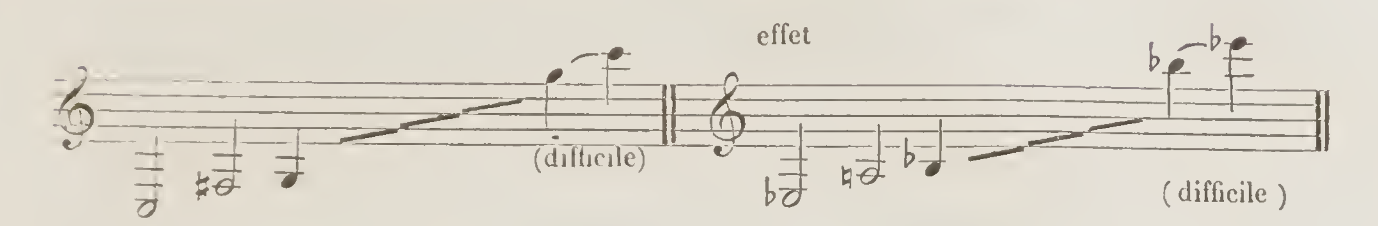
10° *Petit saxhorn en* mi *bémol.* Le saxhorn est un instrument de cuivre, à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres. Cet instrument est le flügelhorn perfectionné d'après le système d'Ad. Sax. Il résulte de ce perfectionnement que le saxhorn possède une justesse et une beauté de timbre vraiment extraordinaires, sans préjudice des autres

(1) Ad. Sax a institué une famille entière de trompettes à cylindres.

(2) Il y a aussi des cors à deux cylindres; ils sont en tout semblables aux cors à trois cylindres, sauf quelques notes qui leur manquent au grave.

avantages qui lui sont propres, et que nous avons déjà fait connaître. Ad. Sax a institué une famille entière de saxhorns.

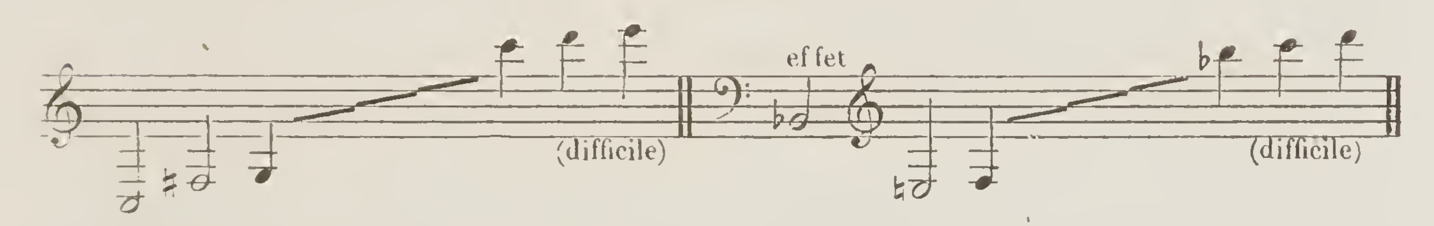
L'étendue du petit saxhorn en *mi* bémol est :



Cet instrument a été adopté pour les musiques d'infanterie comme pour celles de cavalerie.

11° *Saxhorn en* si *bémol.*

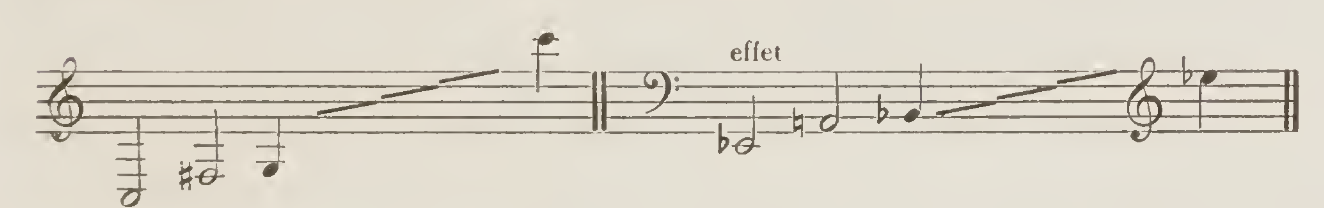
L'étendue du saxhorn en *si* bémol est la suivante :



Cet instrument a été adopté pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

12° *Saxhorn en* mi *bémol* (*alto*).
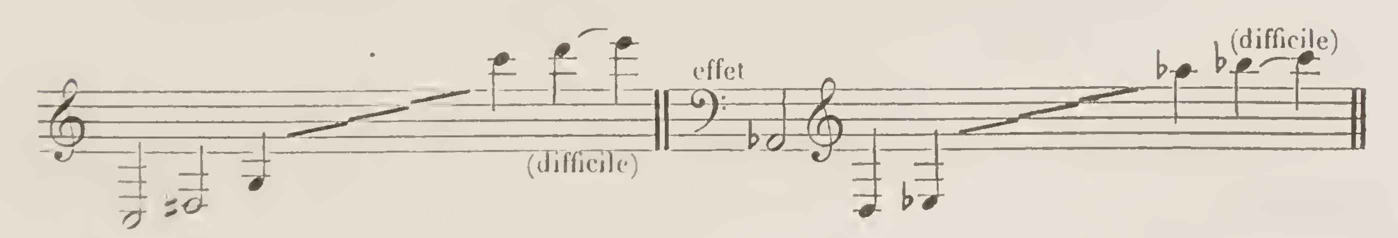
L'étendue du saxhorn en *mi* bémol alto est la suivante :



Cet instrument a été également adopté dans les musiques d'infanterie et dans celles de cavalerie.

13° *Saxhorn en* la *bémol.*
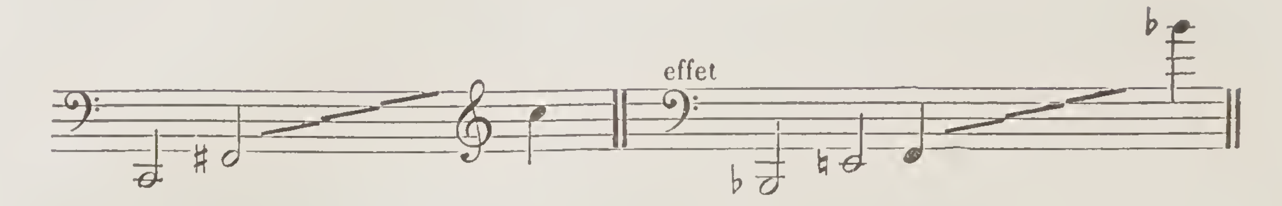
L'étendue du saxhorn en *la* bémol est la suivante :
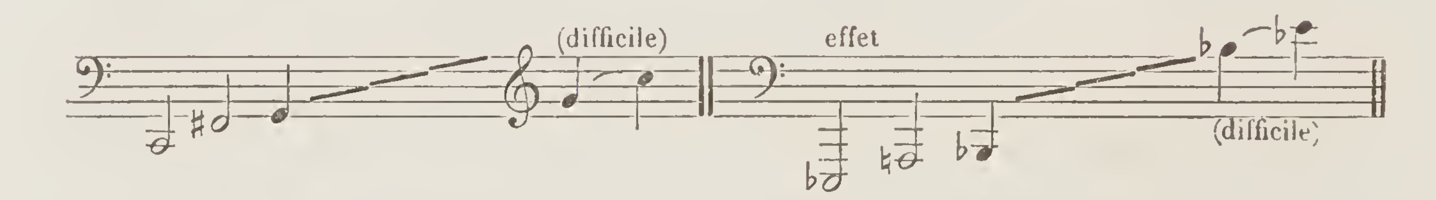


Ce saxhorn a été principalement adopté pour la cavalerie.

14° *Saxhorn basse en* si *bémol* à trois ou quatre cylindres.

L'étendue du saxhorn-basse en *si* bémol est :



Il a été adopté pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

L'adjonction d'un quatrième cylindre permet de donner sur cet instrument les notes  qui manquent dans les autres, où elles ne sont guère utiles d'ailleurs, tandis qu'elles deviennent indispensables pour un instrument grave.

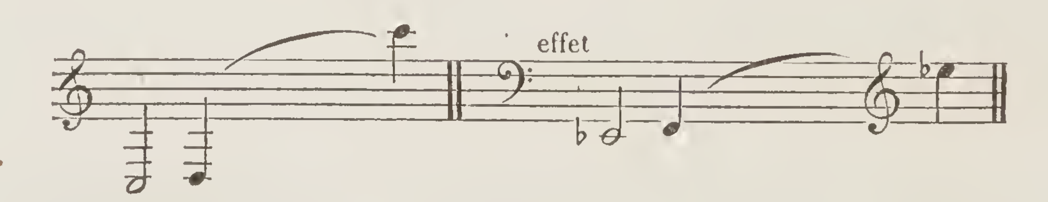
15° *Saxhorn contre-basse en* mi *bémol.*

L'étendue de cet instrument est :

Il a été adopté pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

16° *Saxo-tromba.* La saxo-tromba est un nouvel instrument inventé par Ad. Sax. Cet instrument est en cuivre, muni d'un mécanisme à cylindres, et à embouchure en bocal. Par son genre de sonorité, la saxo-tromba participe en quelque sorte du saxhorn et de la trompette; mais elle est moins sombre que le premier et moins stridente que la seconde.

L'étendue de la saxo-tromba en *mi* bémol est la suivante :

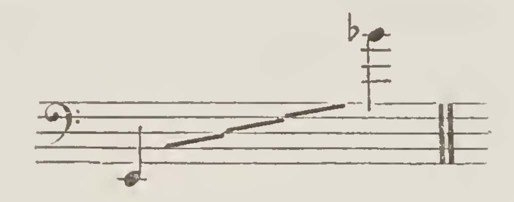


La saxo-tromba adoptée pour l'armée est en *mi* bémol et porte trois cylindres (1).

(1) Ad. Sax en a créé une famille entière.

17° *Trombone à trois cylindres* (système Sax). Le trombone à cylindres est un grand instrument de cuivre, à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres. Celui qui a été adopté pour toute l'armée est un instrument ténor.
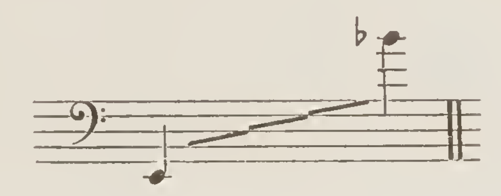
L'étendue du trombone à cylindres est la suivante :



La supériorité du mécanisme d'Ad. Sax sur tous les autres a rendu le modèle présenté par ce facteur obligatoire pour nos musiques militaires (infanterie et cavalerie).

18° Trombone a coulisses. Le trombone à coulisses est un instrument de cuivre, à embouchure en bocal; ainsi que l'indique son nom, les différents degrés de la gamme s'obtiennent sur cet instrument au moyen d'un mécanisme à coulisses, c'est-à-dire que les tubes, s'emboîtant et glissant l'un dans l'autre à volonté, permettent de raccourcir ou d'allonger l'espace à parcourir par le son.

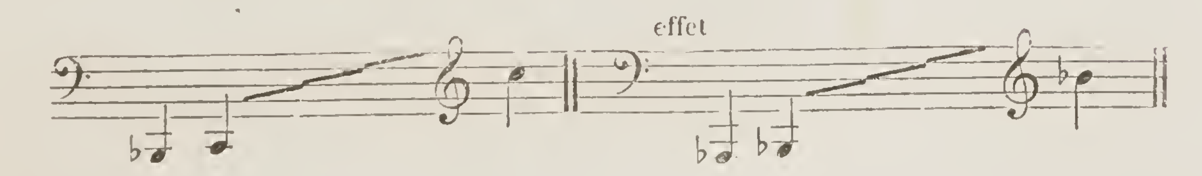
L'étendue du trombone à coulisses est la suivante :



Le trombone à coulisses adopté pour les musiques de l'armée (infanterie et cavalerie) est le trombone ténor.

19° *Ophicléide.* L'ophicléide est un instrument grave, fait de cuivre, à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme de clefs.

L'étendue de l'ophicléide est la suivante :



Celui qui a été adopté pour les musiques d'infanterie est un ophicléide basse en *si* bémol.

20° *Batterie* ou *petite musique.*

Les instruments adoptés pour la batterie, qu'on appelle aussi assez improprement *petite musique*, sont : le tambour ou caisse claire (1), la grosse caisse, les cymbales et le triangle.

Ces instruments, qui servent à marquer le rhythme, ne s'emploient que dans la musique d'infanterie; la cavalerie n'a plus aujourd'hui d'instrument de percussion. Il serait à désirer qu'on lui rendît les timbales dont elle se servait autrefois.

(1) Ce sont les soldats eux-mêmes qui ont donné au tambour le nom de *caisse*. Ce dernier mot commença d'être en usage parmi les troupes au seizième siècle, ainsi que l'atteste Etienne Pasquier dans ses *Recherches*. Cet auteur, parlant des expressions qui de son temps avaient été détrônées par des mots nouveaux, fait, au sujet du tambour, cette curieuse remarque : « Ainsi en est-il de *tabour*, que les soldats appellent maintenant *quesse* (sic), sans « sçauoir dire pourquoy. »



1 Trompette droite des anciens, *Chatzotzeroth* (ou encore *Chazozera*) des Hébreux; *Tuba* des Romains, *Salpinx* des Grecs. La Trompette guerrière des Égyptiens était aussi une Trompette droite, et avait à peu près cette forme.

2 Autre espèce de Trompette antique, *Buccina*, d'après Forkel. Cet instrument est dérivé de la conque marine. Les Romains avaient plusieurs espèces de *Buccina*.

3 *Schophar* des Hébreux, d'après Wence, souvent appelé *Buccina* par les traducteurs de la Bible; quelques-uns veulent que le *Schophar* et le *Keren* soient un seul et même instrument.

4 Premier modèle du *Keren* des Hébreux, d'après Forkel, *Cornu* ou *Buccina* des Romains, Κέρας (*Kéras*) des Grecs.

5 Deuxième modèle du *Keren* des Hébreux, d'après Forkel. C'est aussi le *Lituus* des Romains, employé dans la cavalerie.

6 et 7. Autres modèles de Cor ou Cornet en usage chez les Hébreux. La fig. 7 répond à l'une des espèces de *Cornu* dont se servaient les Romains. C'est le même instrument que le *zinke* des Allemands ou le *Cornet à bouquin* des Français.

8 Cornet des anciens Perses.

9 Trompette courbe des Romains, sorte de *Buccina* fréquemment usitée dans les cérémonies triomphales.

10 Trompette dont la forme diffère quelque peu de la précédente, fig. 9.

11 *Syrinx* des Grecs ou Flûte de Pan, à sept trous ou tuyaux.

12 Flûte double des Grecs.

13 Flûte grecque très ancienne.

14 Autre Flûte grecque, appelée *Ossea Tibia*, parce qu'elle était faite avec des os d'animaux, qui, le plus souvent, étaient des os de jambes de grues.

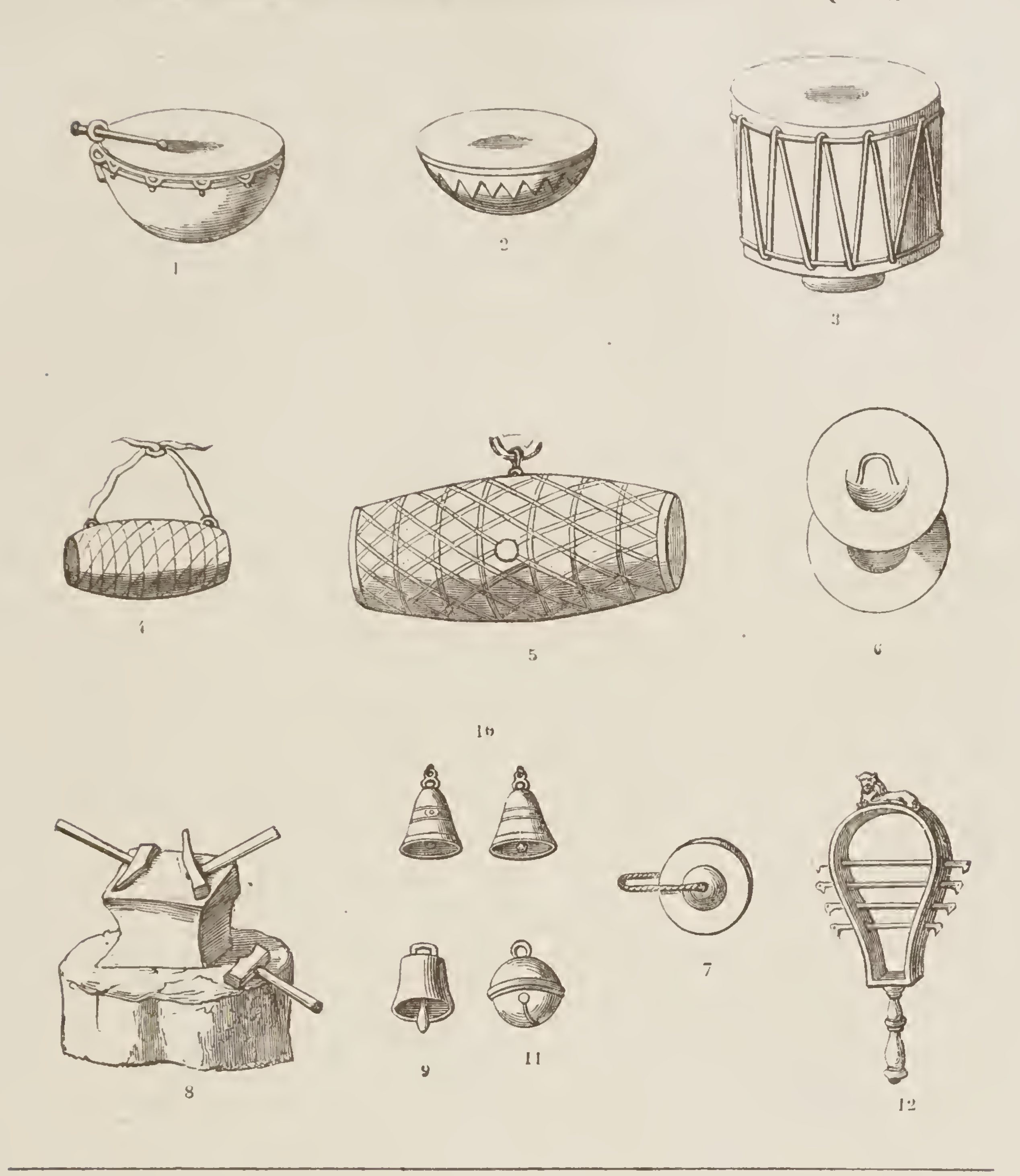
INSTRUMENTS EMPLOYÉS DANS LA MUSIQUE GUERRIÈRE ET DANS LA MUSIQUE TRIOMPHALE DES PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ.

PL. II



1 Harpe ou Cithare (*Hasor*) des Hébreux, d'après Vence.
2 A. B. Diverses espèces de Psaltérions. (*Psalteria*) ou *Nebel* des Hébreux.
3 Autre espèce de *Psaltérium* des Hébreux, d'après Vence.
4 Lyre de Mercure, ou *Kinnor* des Hébreux, d'après Vence. Le corps principal de l'instrument était une écaille de tortue. Les Lyres à trois cordes des Grecs affectaient des formes très-variées.
5 Lyre ou Cithare de Timothée, à neuf cordes.
6 Lyre ou Cithare trouvée sur un cachet de Néron, et donnée par Vence, d'après Du Choul, *Rel. des Rom.*
7 Autre espèce de Cithare antique.
8 *Sambuque*, d'après Kircher et Vence, dont l'opinion est que cet instrument devait avoir à peu près la forme du Psaltérion moderne.
9 *Toph* des Hébreux, d'après Kircher, sorte d'instrument qui semble tenir le milieu entre le tympanum et les timbales proprement dites.
10 *Sambuque*, d'apres la figure empruntée à Pignorius par Prætorius, dans sa *Sciagraphie*. On voit combien les auteurs diffèrent d'opinion sur la nature de cet instrument.
11 Tympanum des anciens, employé dans les fêtes religieuses, et quelquefois dans les solennités triomphales. Cette sorte d'instrument était souvent appelée par les poëtes *Tympanum Cribri*, parce qu'il affectait la forme d'un crible.
12, 13, 14 Diverses espèces de Cymbales antiques. Quelques-unes d'entre elles ont souvent été confondues avec les timbales.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DANS LA MUSIQUE GUERRIÈRE
ET DANS LA MUSIQUE TRIOMPHALE DES PEUPLES DE L'ANTIQUITÉ.



1 Timbale antique, d'après Martini.

2 *Tympana bellica,* ou timbale guerrière des anciens, d'après Pignorius et Blanchini.

3 *Nakarah,* grand Tambour ou Timbales des Indiens. Cet instrument est figuré dans un groupe du temple antique de Permuttune.

4 Tambour des Égyptiens, d'après Wilkinson et Rossellini. Pour en jouer, l'exécutant le plaçait devant lui, dans une position horizontale.

5 Tambour des Perses. Le Tambour militaire des Égyptiens, ainsi qu'il est représenté Fig. 4, était également cylindrique, et à peu de chose près semblable à celui-ci. Les instruments de percussion que représentent les fig. 2, 3 et 5 doivent avoir été communs à presque tous les peuples barbares qui faisaient usage de ce genre d'instrument.

6, 7 Cymbales des Perses.

8 Enclume.

9, 10, 11 Cloche, Clochettes et Grelot.

12 Sistre égyptien.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE MILITAIRE DES CHINOIS.



1 Trompette courbe des Chinois d'après la fig. donnée par Barrow dans son *Voyage en Chine*.

2, 3, 4, 5 Diverses espèces de trompettes chinoises.

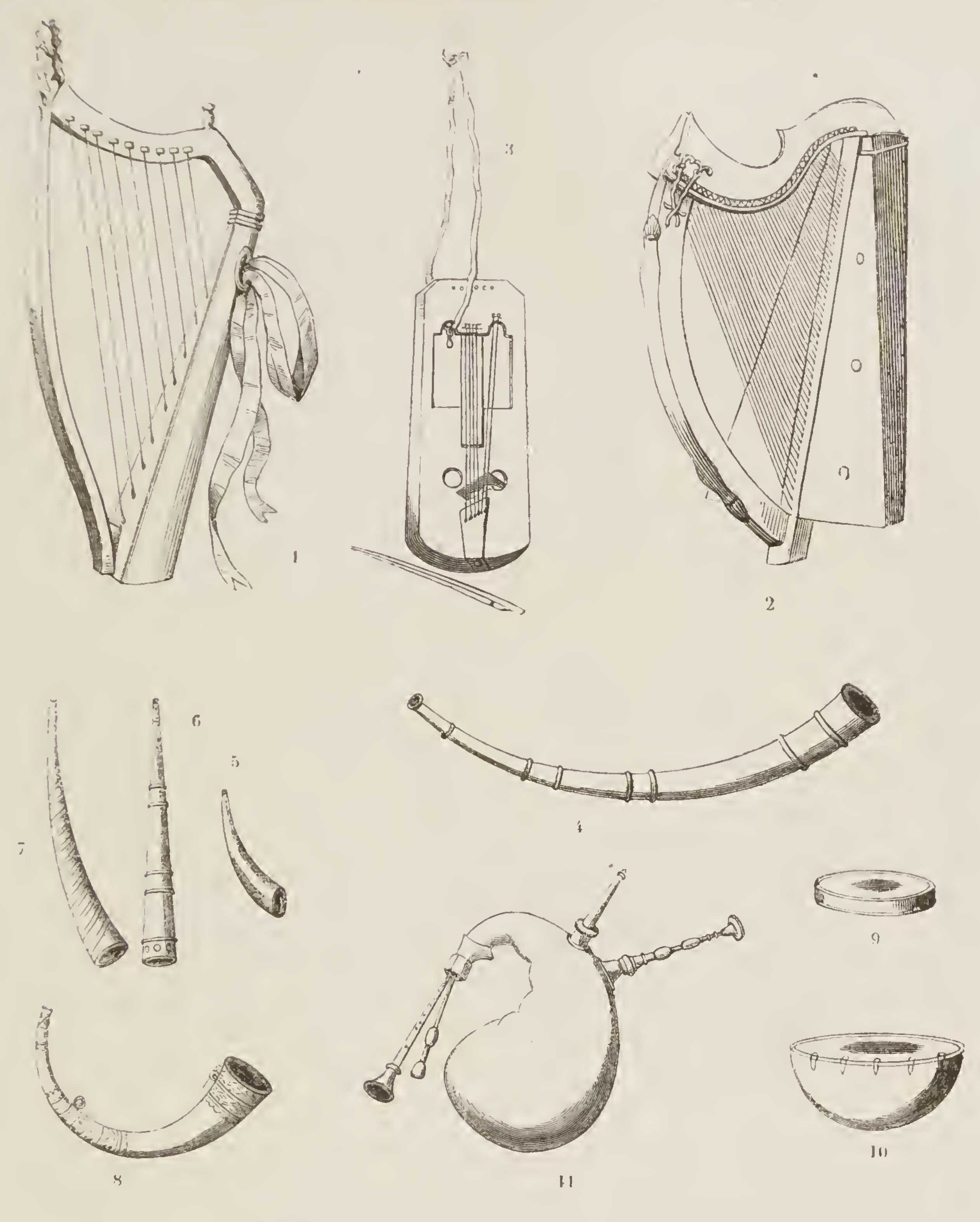
6 Conque servant à donner les signaux.

7 *Lo gong*, ou tam-tam chinois, employé au même usage. Les battes dont on se sert pour frapper le tam-tam sont de différentes sortes. Il y en a en forme de maillet, de tampon; d'autres sont en bois équarri.

8 Tambour ordinaire des troupes, d'après Amiot.

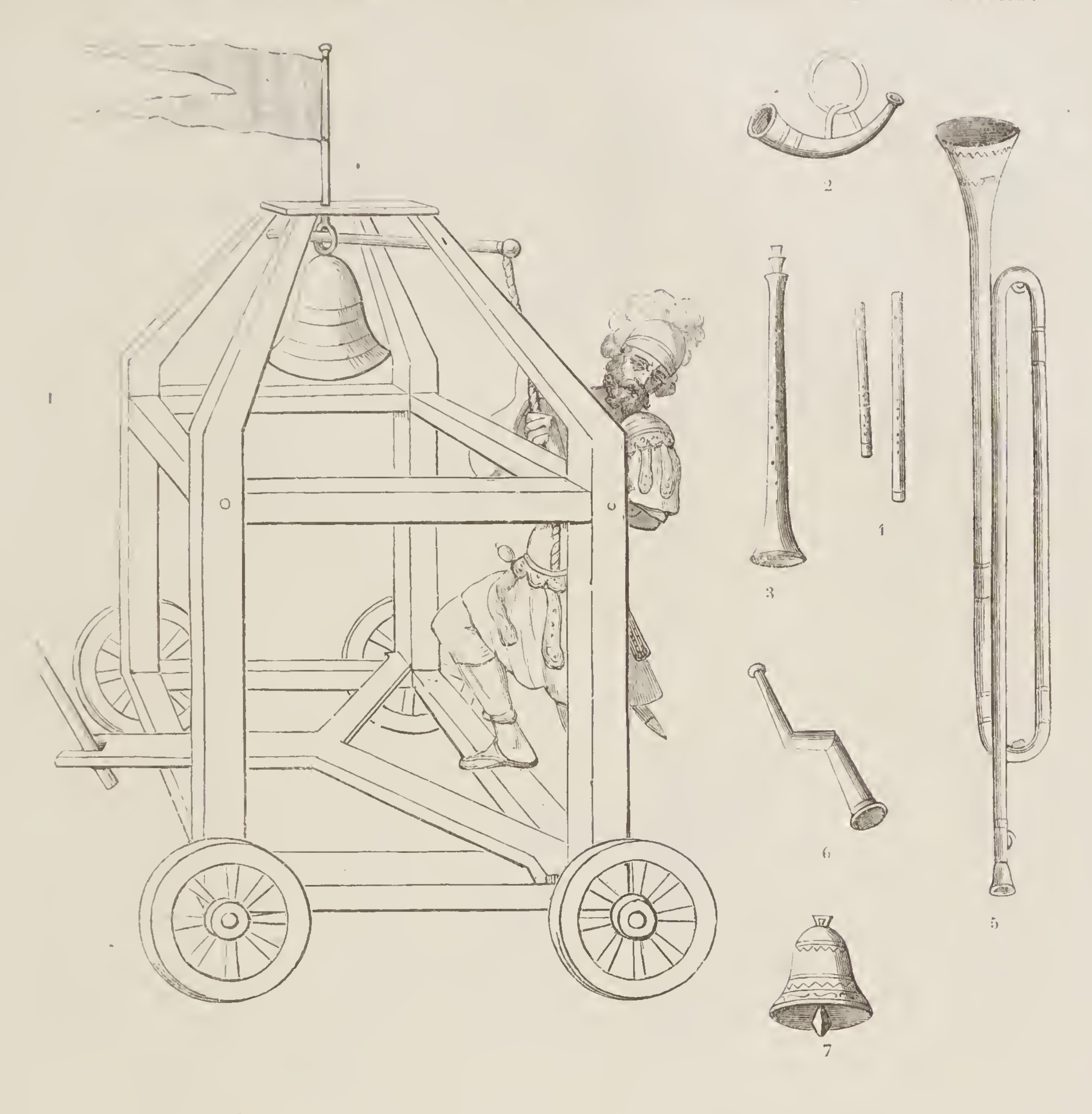
9 Instrument en usage dans les armées pour demander audience et obtenir une entrevue des chefs supérieurs.

INSTRUMENTS BARDIQUES DES PEUPLES DU NORD.



1 Harpe des bardes.
2 Harpe irlandaise.
3 *Chrota Britanna* des bardes gradés, appelée *rote* en français, et dans l'idiome breton, *Crwth*.
4 Trompette guerrière, ou *long Cor* des Anglo-Saxons, d'après Strutt.
5, 6, 7 Cors et Cornets militaires des Anglo-Saxons.
8 Cor seigneurial et Corne à boire du moyen âge. La fig. ci-dessus empruntée à Jones a été dessinée d'après un instrument de ce genre en argent.
9 Ancien *Tabor* des Bretons et des Anglais, l'un des instruments des bardes non gradés.
10 Timbale guerrière en usage dans l'île de Bretagne au moyen âge, d'après Jones, qui la fait dériver du *Tabor*, et l'appelle *Drum*, tambour.
11 Cornemuse.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE MILITAIRE DES PEUPLES MODERNES.



1 *Carroccio colla Martinella*, Chariot à la Cloche, ou Martinella, d'après la fig. qu'en a donnée Bonanni dans son *Gabinetto armonico*, conformément à la description de Magius.

2 Cor des guerriers du moyen âge.

3 Ancien Chalumeau des Allemands (*Schalmey*), d'après Prætorius.

4 Fifre, *Fistula militaris* (en allemand *Schweizerpfeif* ou *Feldpfeif*), d'après Kircher et Prætorius.

5 Trompette guerrière, d'après Luscinius.

6 Trompette du temps de Louis XII, d'après le Père Daniel.

7 Cloche du moyen âge, d'après Prætorius.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE MILITAIRE DES PEUPLES MODERNES.



1 Timbales guerrières (*Heerpaucken*) des Allemands, en usage dans les XVIe et XVIIe siècles, d'après Prætorius.

2 Tambour des Allemands.

3, 4 Cor et Cornet allemands.

5 Trompette de la cavalerie allemande, principalement usitée dans les XVIe et XVIIe siècles.

6 Trompette de la cavalerie française sous Louis XIV.

7 Conque des fusiliers catalans au service de la France, sous Louis XIV.

8 Timbales de la cavalerie française sous Louis XIV et Louis XV.

9 Ancien Basson (en italien, *Fagotto*). On possédait des instruments de ce genre dans les différents registres, ce qui formait une famille complète.

10 Ancien Hautbois, appelé en allemand *Pommer*. Il y en avait toute une famille

11 Ancien Cromorne allemand (*Krummhorn*).

12 Cornet à bouquin, appelé en allemand *Zinke*.

13 Cornet droit, appelé en allemand *gerade Zinke*

INSTRUMENTS GUERRIERS DE DIVERS PEUPLES.

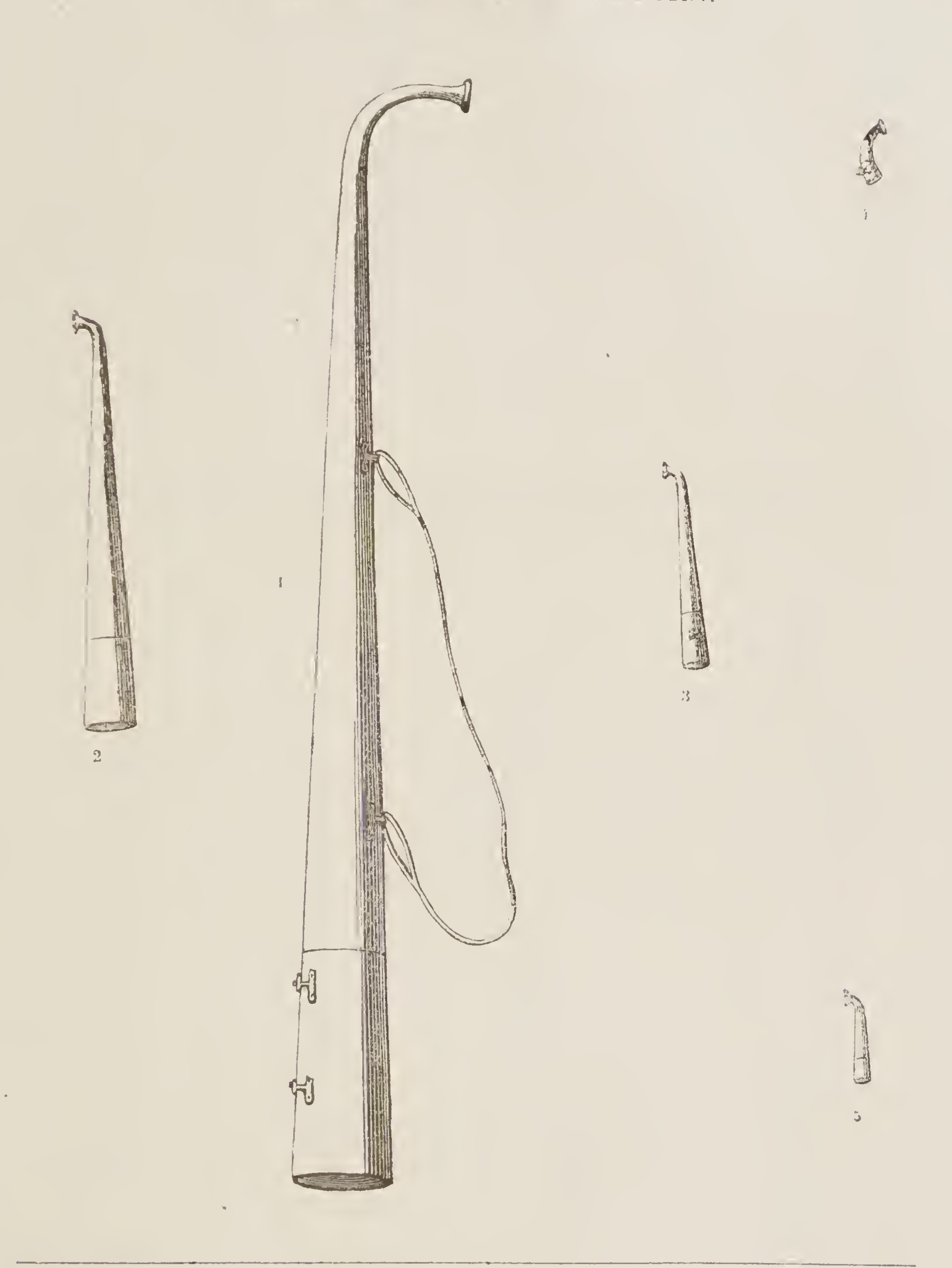


1 Timbales des anciens Polonais, d'après Mersenne.
2 Petite Timbale des Arabes, d'après Villoteau. L'exécutant la tient suspendue sur le ventre.
3 Hautbois turc, d'après de Laborde.
4 Trompette turque, d'après de Laborde et Villoteau.
5 Cor ou Cornet des Indiens.
6 *Dole* ou grand Tambour des Indiens.
7 L'une des Trompettes en usage sur la côte de Guinée.
8 Tambour royal de Guinée, d'après de Laborde.
9 Instrument de percussion employé par les Nègres pour donner des signaux.
10 Trompette des îles de l'Océanie.

INSTRUMENTS EMPLOYES DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE

DES DIFFÉRENTS PEUPLES.

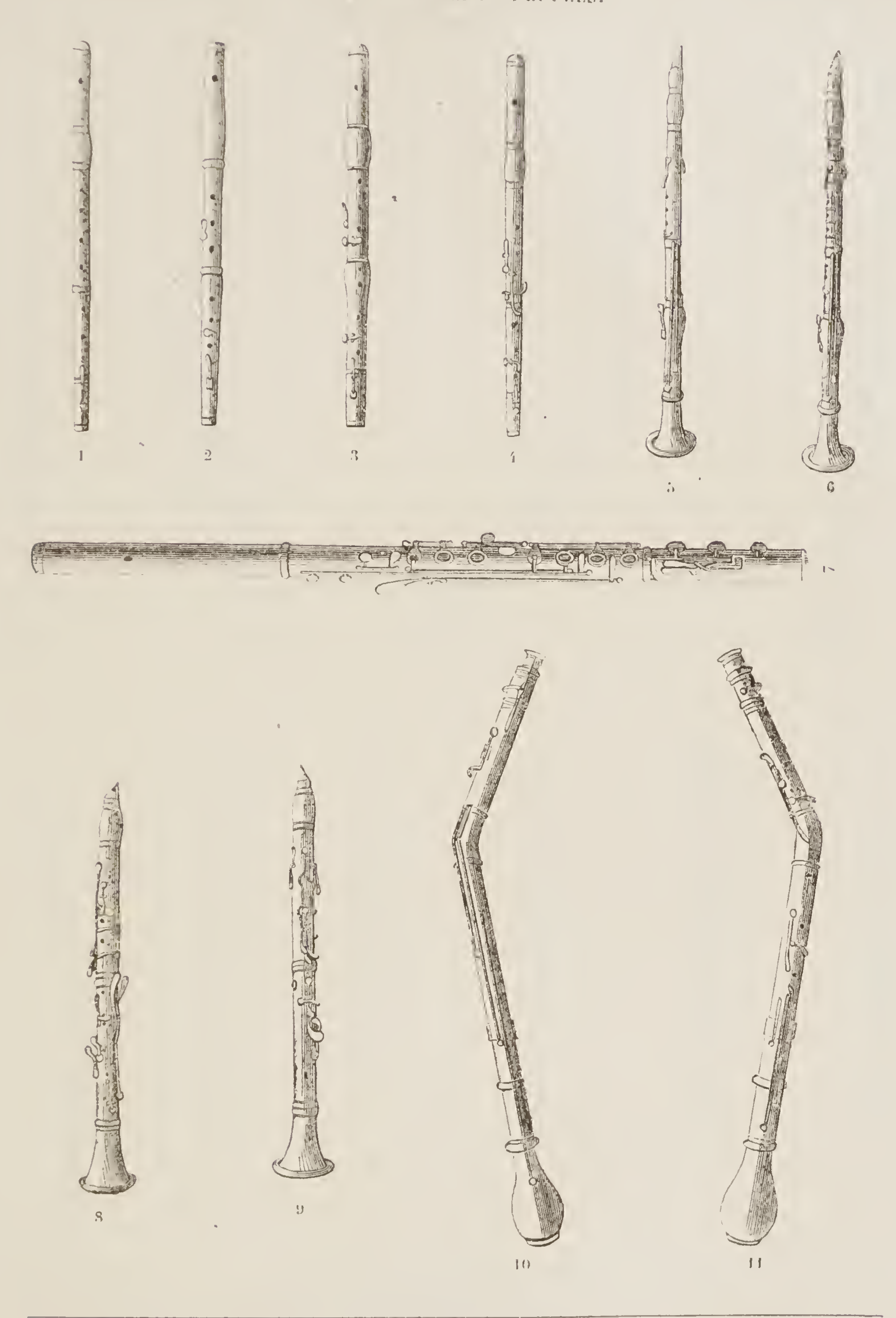
FAMILLE DE CORS RUSSES.



1 Cor russe, Contre-basse.
2 Id. Ténor.
3 Id. Alto.
4 Id. Soprano.
5 Id. Soprano aigu.

N. B. On n'a donné sur cette planche que les instruments formant les principales divisions du systeme de l'aigu au grave; mais il est sous-entendu qu'entre ces principaux membres de la famille des Cors russes se trouvent d'autres membres intermediaires correspondant à tous les degres de l'échelle chromatique.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1 Flûte à une clef.
2 Flûte à trois clefs.
3 Flûte à quatre clefs.
4 Flûte à cinq clefs.
5 Clarinette à six clefs.
6 Clarinette à neuf clefs.
7 Flûte Boehm.
8 Clarinette à treize clefs.
9 Clarinette à treize clefs.
10 Cor Anglais autrichien.
11 Cor Anglais autrichien.

N. B. On a jugé inutile de donner ici les modèles de petites flûtes, flûtes tierces, etc., qui ne sont autres que ceux des grandes dans des proportions moindres; il en est de même pour les petites clarinettes.

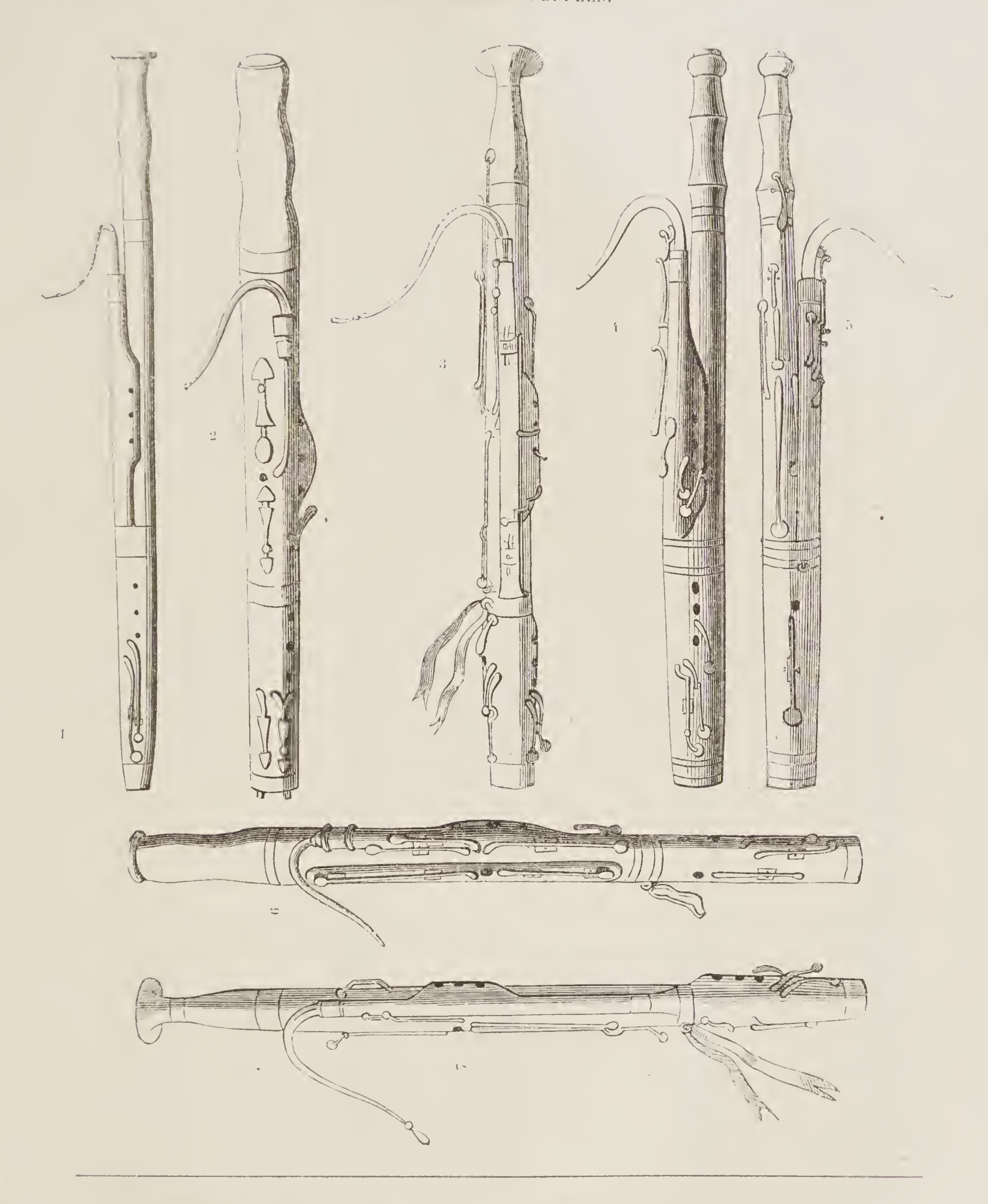
La flûte Boehm, n° 7, a été donnée au 6e, c'est-à-dire dans des proportions beaucoup plus grandes que celles des autres instruments, afin qu'on en puisse bien distinguer le mécanisme.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1 Clarinette-alto en fa.
2 Cor Anglais français.
3 Cor de Bassette.
4 Cor Anglais (autre espèce.)
5 Cor Anglais (autre espèce.)
6 Hautbois à deux clefs.
7 Hautbois à huit clefs.
8 Hautbois à onze clefs.
9 Hautbois Allemand.
10 Hautbois Allemand (autre espèce.)
11 Basson moderne à douze clefs.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFERENTS PEUPLES.



1 Basson moderne à douze clefs.
2 Basson à six clefs.
3 Basson à seize clefs.
4 Basson à seize clefs (autre espèce.)
5 Basson à seize clefs (autre espèce.)
6 Basson à dix clefs.
7 Basson à onze clefs.

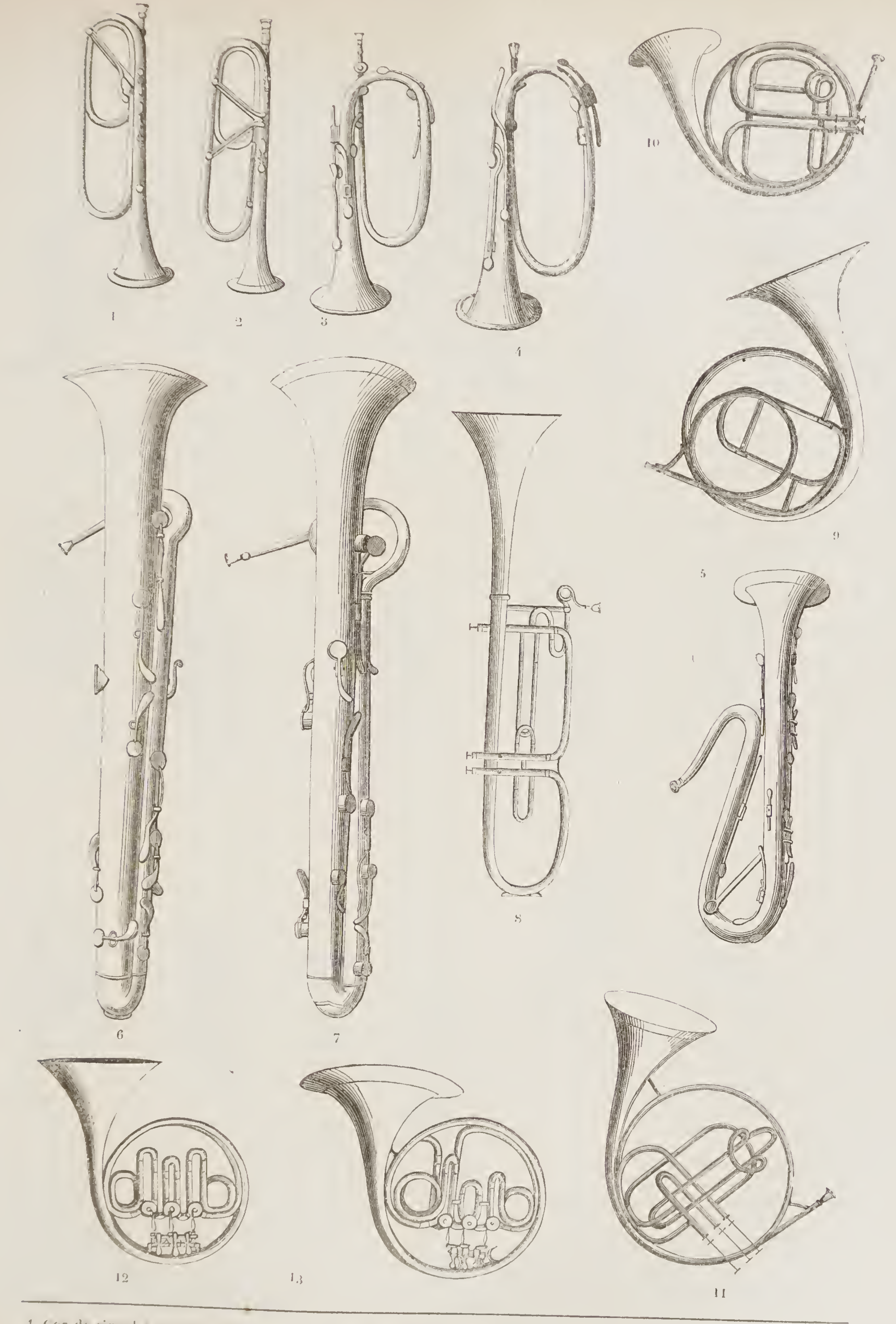
INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE

DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1 Serpent.
2 Serpent droit, Serpent Basson, ou Ophibaryton.
3 Serpent (autre espèce, en forme de basson) à six clefs.
4 Basson russe.
5 Basson russe (autre espèce.)
6 Basse d'harmonie (instrument autrichien), remplaçant avec avantage le Contre-basson.
7 Serpent à six clefs (autre espèce.)
8 Serpent à six clefs (autre espèce.)
9 Contre-basson autrichien.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1 Cor de signal à quatre clefs.
2 Bugle à six clefs.
3 Bugle ou trompette à sept clefs.
4 Bugle (autre espèce.)
5 Bugle basse à onze clefs (Bass-Klappenhorn.)
6 Ophicléide à neuf clefs.

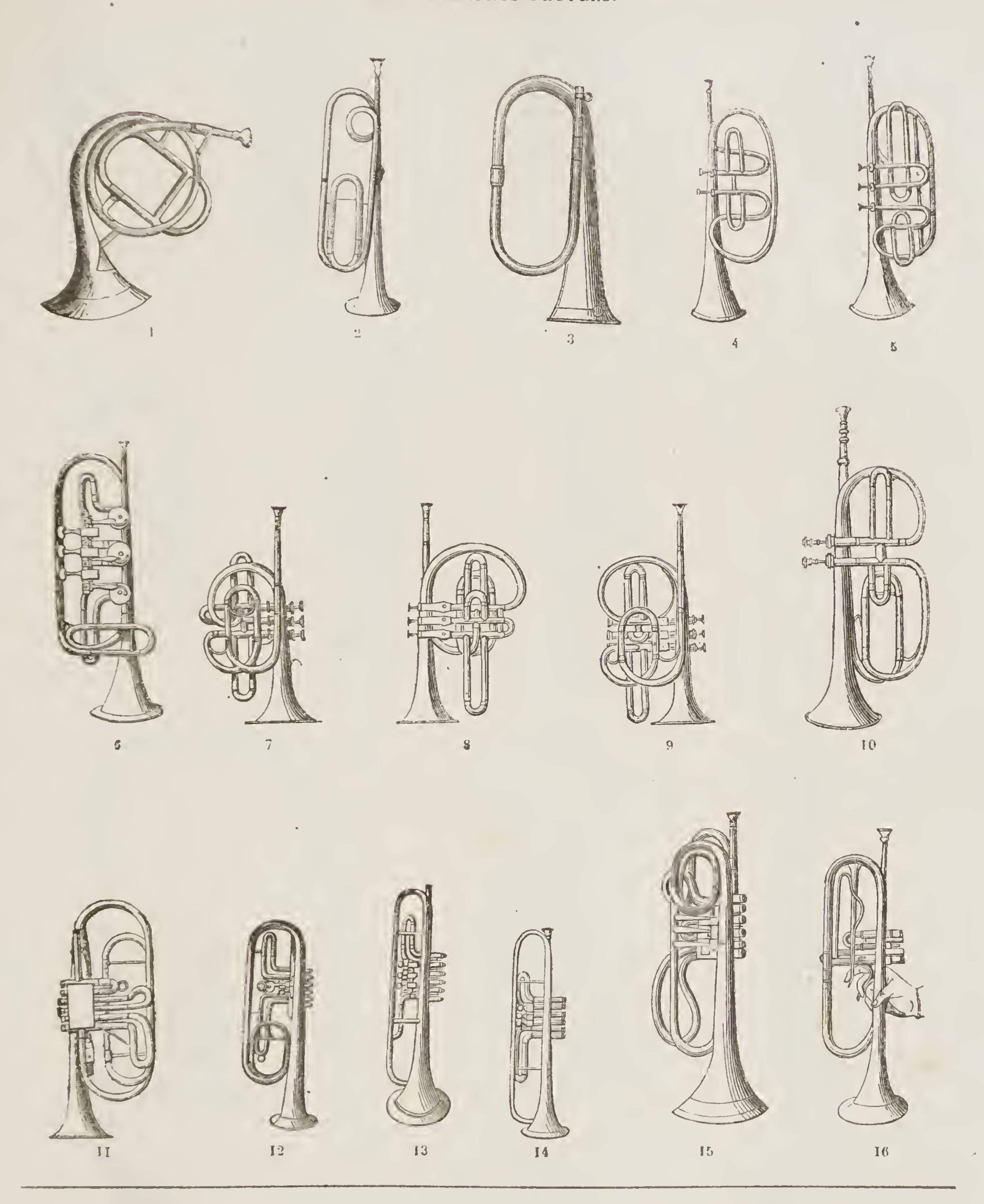
7 Ophicléide (autre espèce.)

N. B. On a jugé inutile de donner l'Ophicléide alto, parce que c'est le même instrument dans des proportions moindres.

8 Clavicor.
9 Cor.

10 Cor à deux pistons.
11 Cor à trois pistons.
12 Cor autrichien à trois pistons (Maschin-Horn.)
13 Cor à trois pistons (autre espèce) (Maschin-Horn).

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1 Cornet ordinaire.
2 Trompette.
3 Cor de signal allemand (cornet d'ordonnance.)
4 Cornet à deux pistons.
5 Cornet à trois pistons.
6 Cornet à trois pistons (autre espèce.)
7 Cornet à trois pistons (autre espèce.)
8 Cornet à trois pistons (autre espèce.)
9 Cornet à trois pistons (autre espèce, système Perinet.)
10 Trompette à deux pistons.
11 Trompette à machine et à clefs (système allemand.)
12 Trompette à trois pistons en fa (autrichienne.)
13 Trompette à trois pistons (autre espèce.)
14 Trompette à machine en sol (système autrichien.)
15 Trompette chromatique à trois pistons.
16 Trompette chromatique à deux pistons.

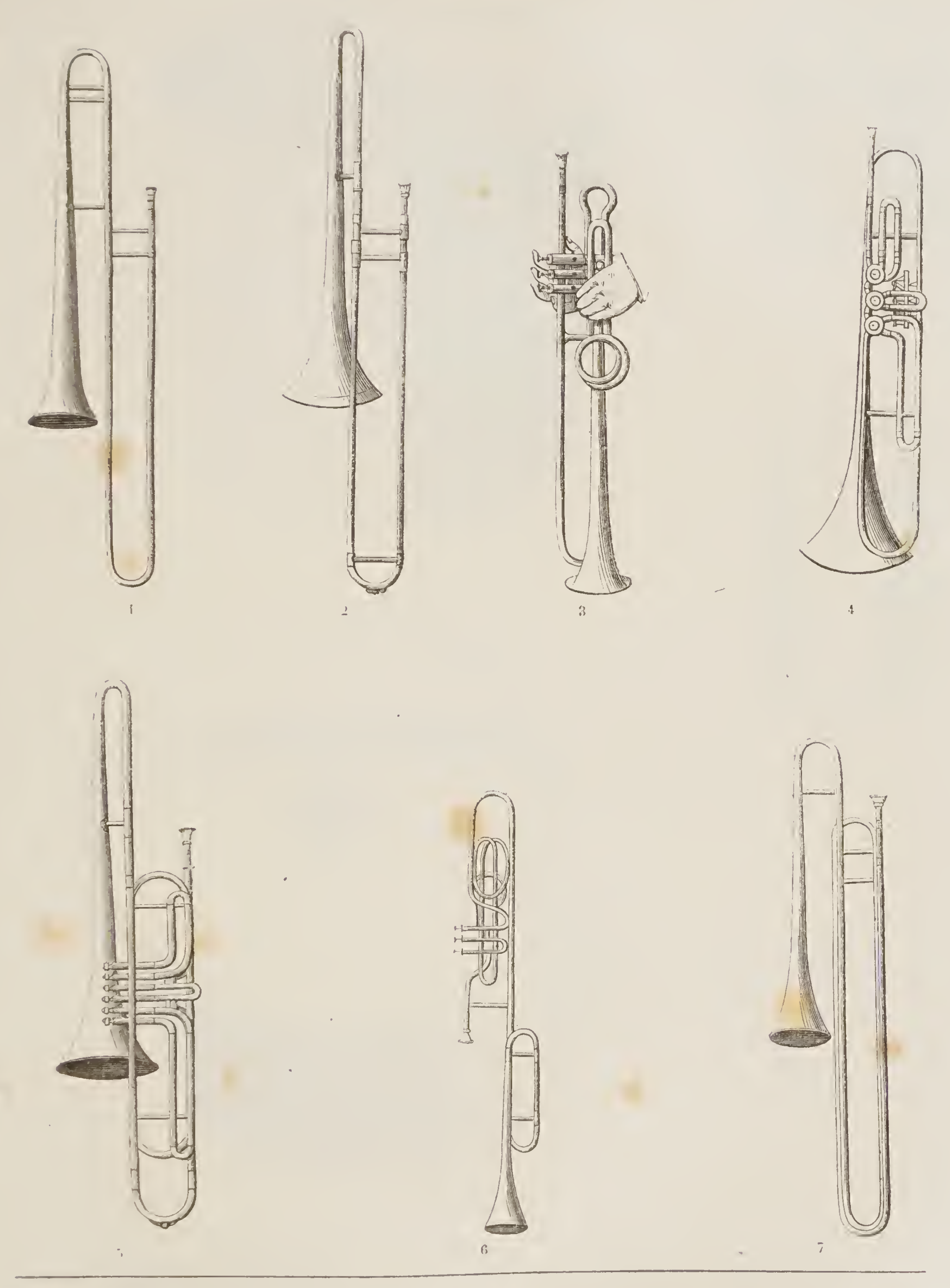
INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFERENTS PEUPLES.

Pl. XVI.



1 Bugle à trois pistons (Flugelhorn de Vienne en mi b.)
2 Bugle à trois pistons, en si b.-Vienne.
3 Bugle à trois pistons en ut (Flugelhorn autrichien.)
4 Bugle à trois pistons (Flugelhorn allemand et belge.)
5 Bugle ténor en sol à trois pistons (système Stalzel. Berlin.)
6 Bugle basse à trois pistons (Bass-Flugelhorn.)
7 Bombardon ou Bass-Tuba.
8 Bombardon ou Bass-Tuba (autre espèce.)
9 Bombardon à trois pistons (connu longtemps en France sous le nom d'Ophicléide monstre.) (Infanterie.)
10 Bombardon à trois pistons (autre espèce.) (Cavalerie)
11 Basse à quatre pistons (Bass-Tuba.)

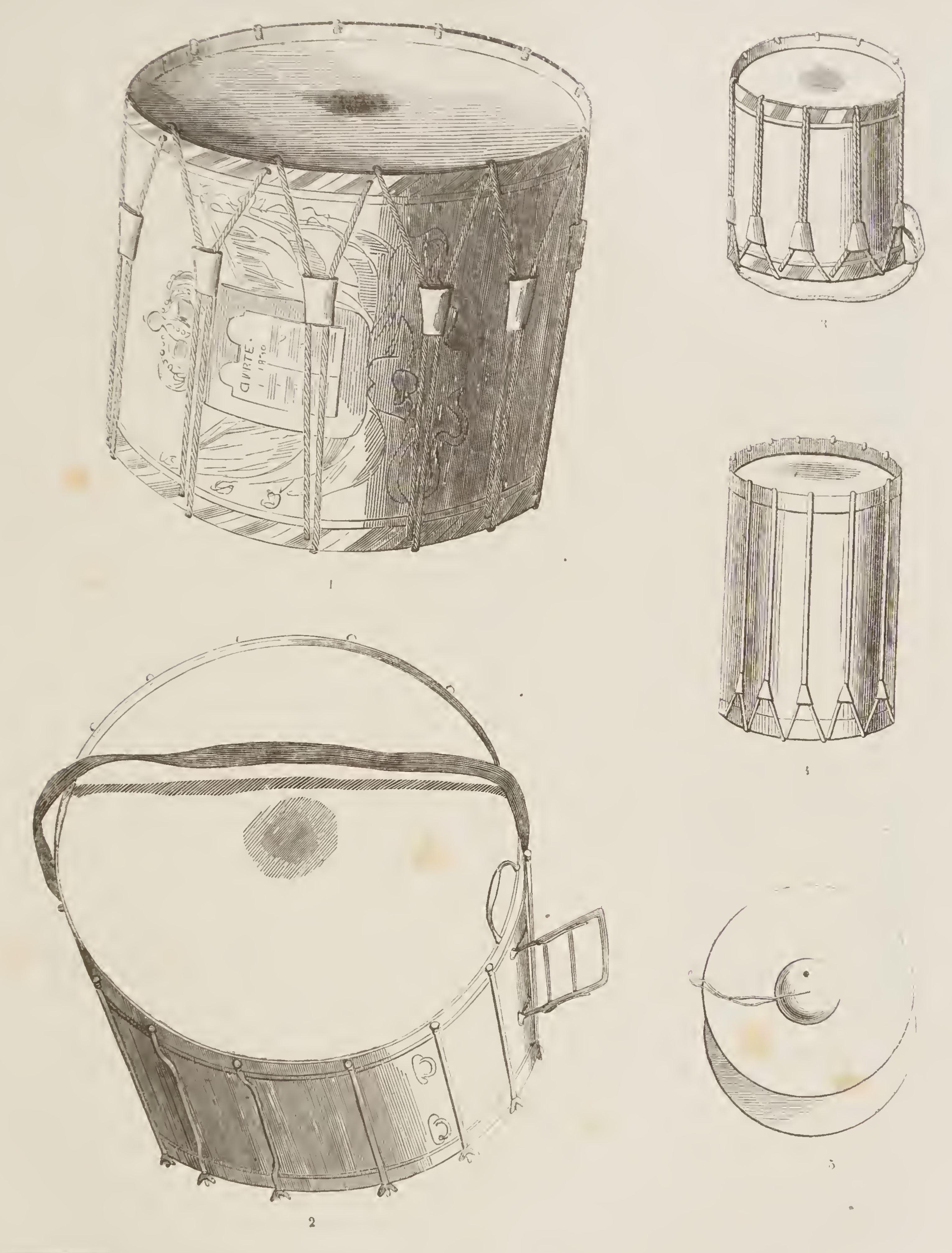
INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1 Trombone (*)
2 Trombone (autre espèce.)
3 Trombone à trois pistons.
4 Trombone à trois pistons (système allemand, Maschin Posanne.)
5 Trombone-basse à trois pistons.
6 Trombone a trois pistons (autre espèce.)
7 Trombone double (à coulisse double.)

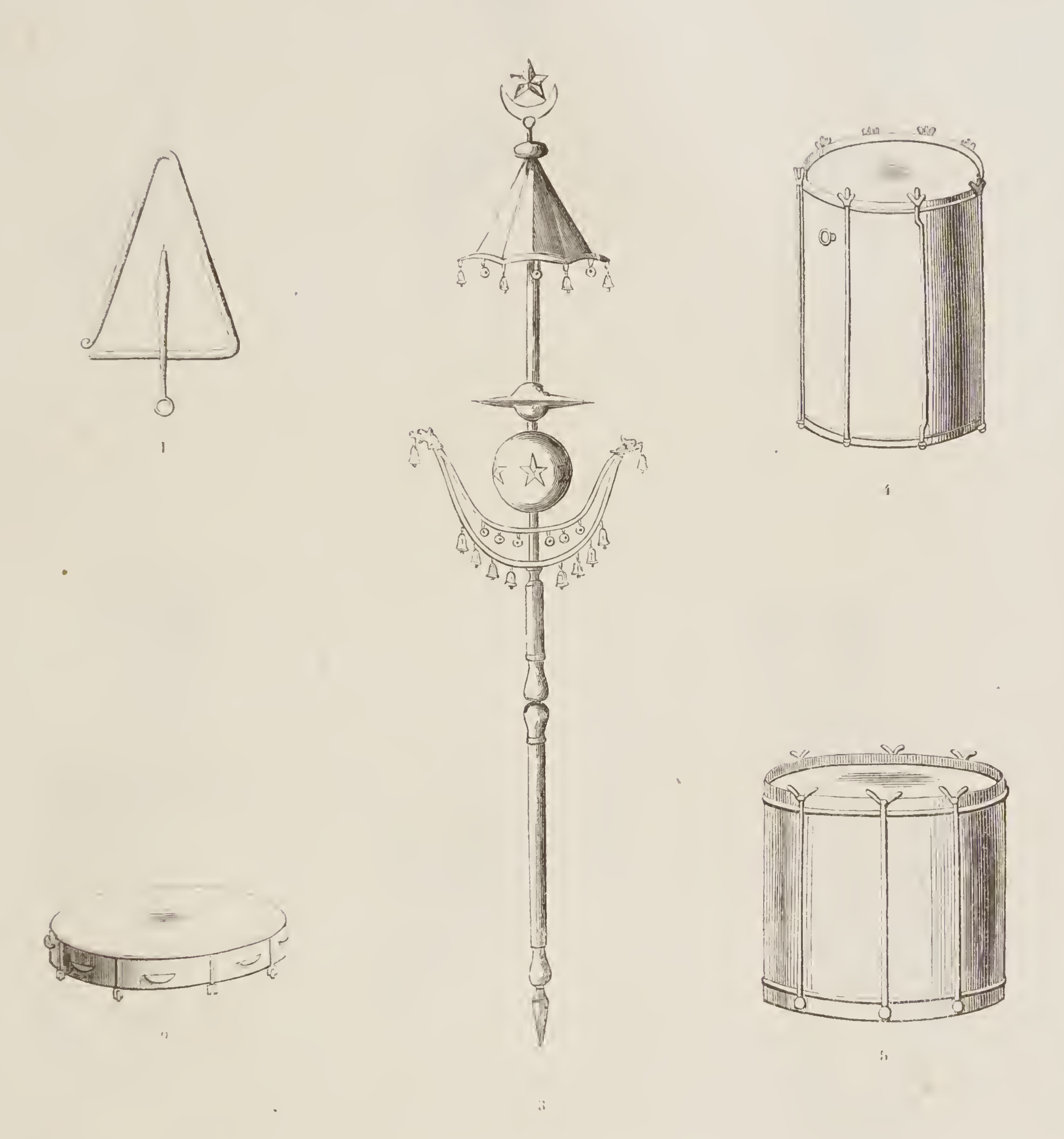
(*) Il y a, comme on sait, trois sortes de trombone, *Alto*, *Tenor* et *Basse*, mais c'est simplement une différence dans la grandeur et nullement dans la figure de l'instrument.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



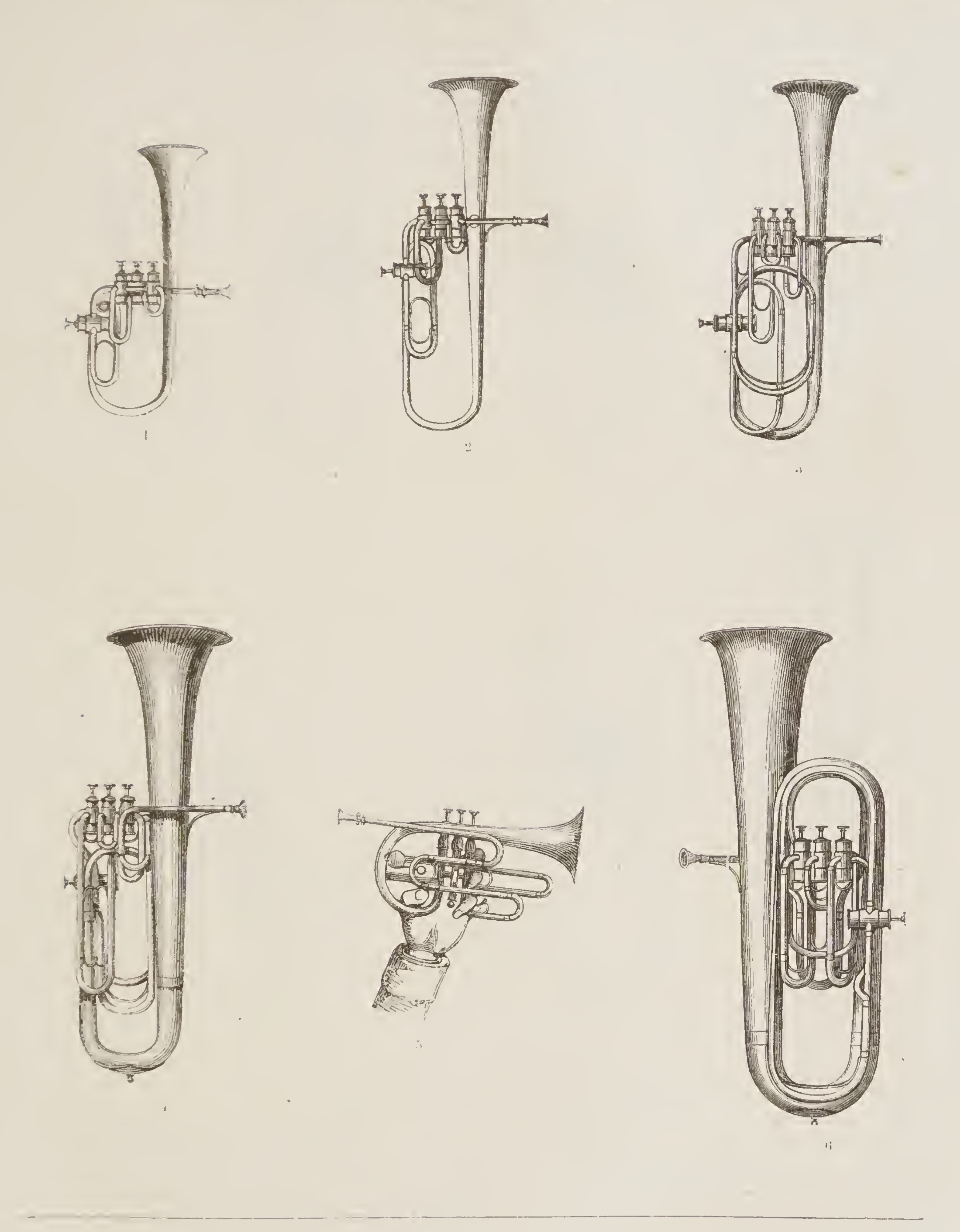
1 Grosse Caisse, ancien modèle.
2 Grosse Caisse, nouveau modèle.
3 Tambour ou Caisse claire, ancien modèle.
4 Caisse roulante, ancien modèle.
5 Cymbales.

INSTRUMENTS EMPLOYÉS DE NOS JOURS DANS LA MUSIQUE MILITAIRE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.



1. Triangle.
2. Tambour de Basque.
3. Pavillon Chinois.
4. Caisse roulante s'accordant, nouveau modèle.
5. Tambour s'accordant, nouveau modèle.

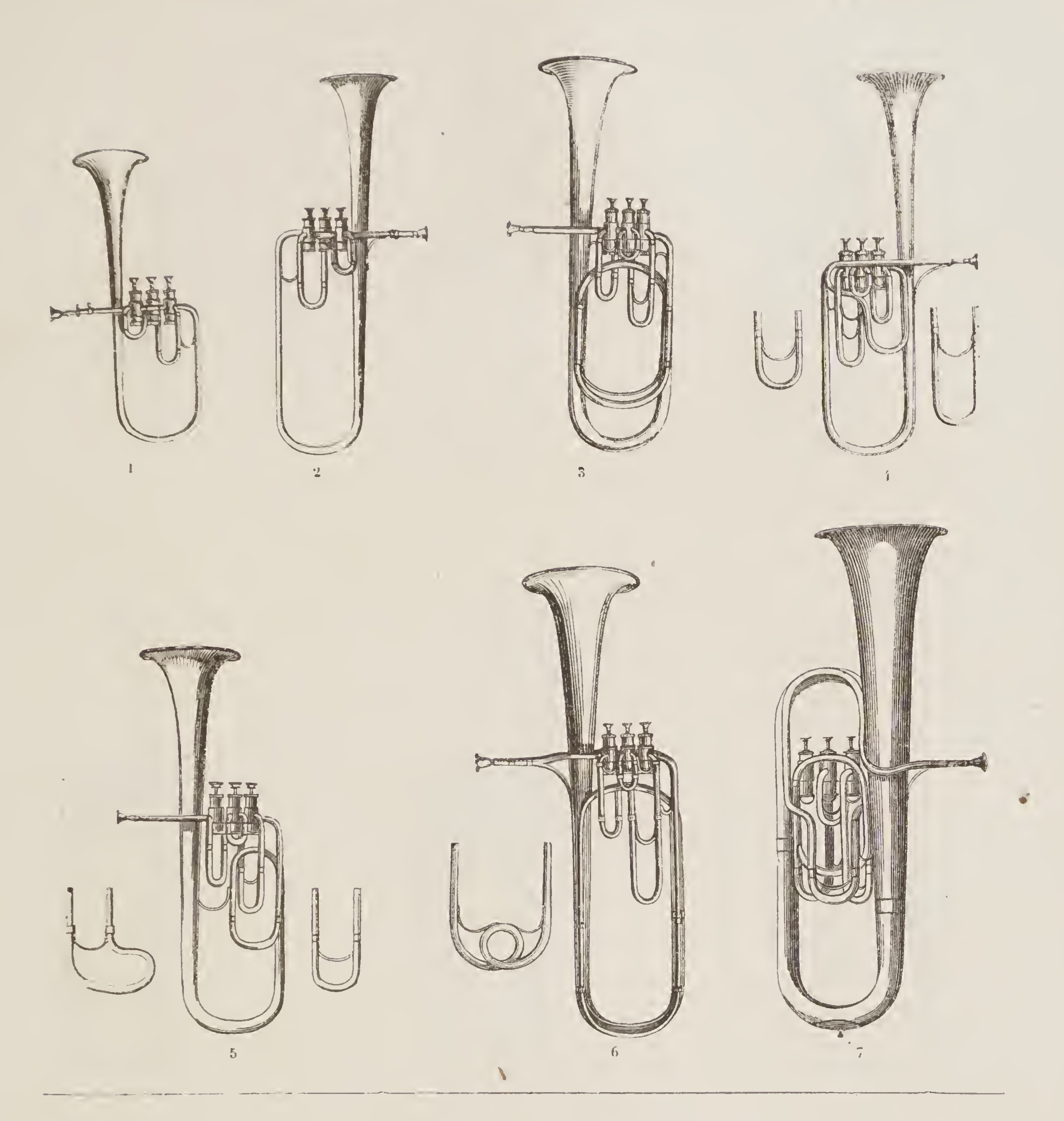
NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTEME AD. SAX.



(Tous ces Instruments sont réduits au douzième.)

1 Saxhorn en mi bémol, soprano à quatre cylindres
2 Saxhorn en si bémol, contralto à quatre cylindres
3 Saxhorn en mi bémol, ténor à quatre cylindres.
4 Saxhorn basse en si bémol, à quatre cylindres.
5 Cornet compensateur (inventé par Sax).
6 Saxhorn contre-basse en mi bémol, à quatre cylindres

NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTÈME AD. SAX.

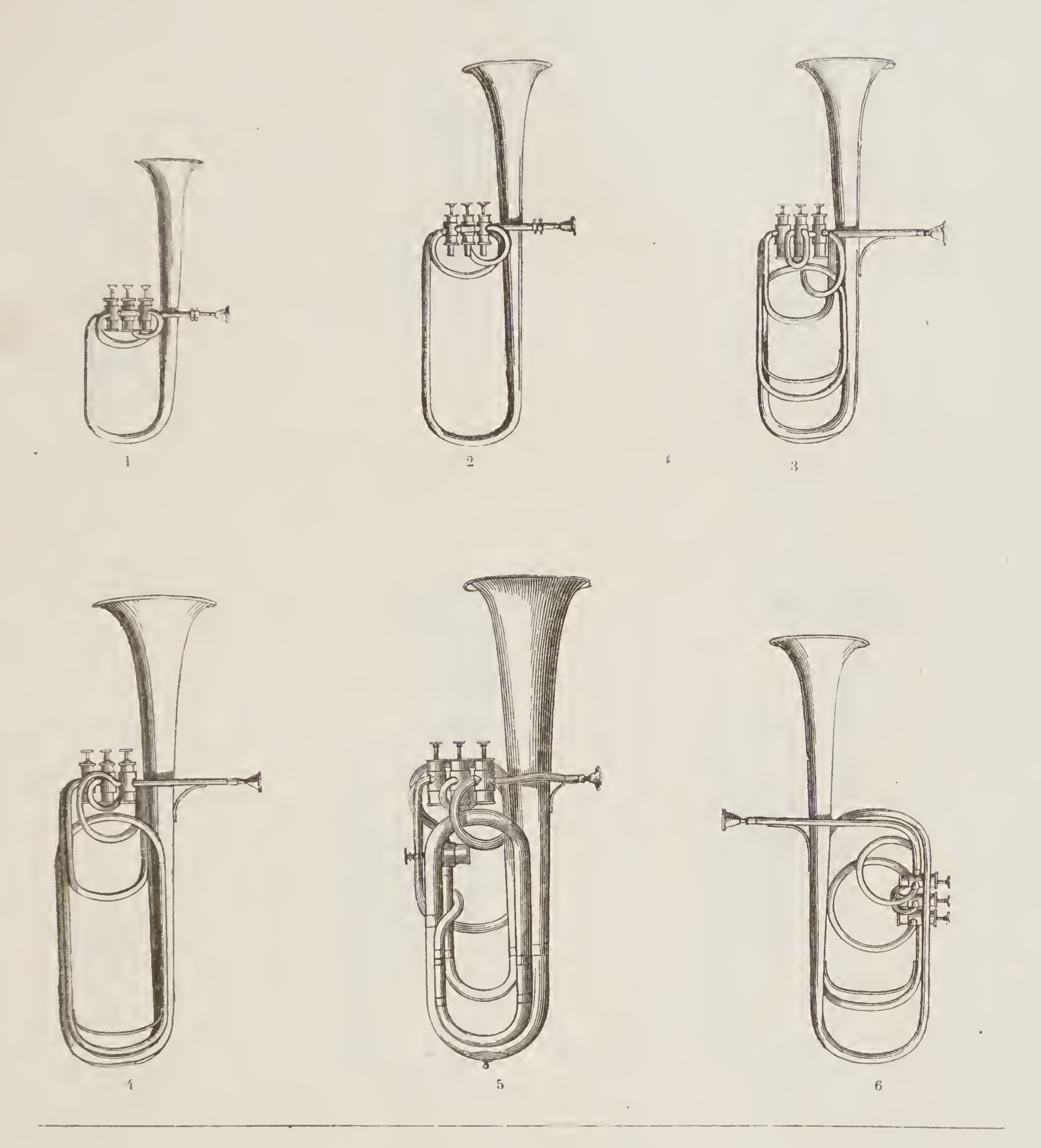


(Tous ces instruments sont réduits au douzième).

1 Saxotromba en mi bémol soprano.
2 Saxotromba en si bémol contralto.
3 Saxotromba en mi bémol alto-ténor.
4 Saxotromba en fa (tons de mi et mi bémol), pour faire la partie de cor dans la musique de cavalerie.
5 Saxotromba en fa (tons de mi et mi bémol) autre forme.
6 Saxotromba en si bémol baryton.
7 Saxotromba en mi bémol basse (et au besoin contre-basse).

Famille des Saxotrombas. Instruments de proportions nouvelles tenant le milieu, pour la qualité de son, entre le Bugle, l'Ophicléide et le Cornet, la Trompette et le Trombone. Tous ces instruments ont le même doigté et la même position.

NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTÈME AD. SAX.



(Tous ces instruments sont réduits au douzième.)

1 Saxhorn en mi bémol soprano.
2 Saxhorn en si bémol contralto.
3 Saxhorn en mi bémol ténor.
4 Saxhorn en si bémol basse.
5 Saxhorn en si bémol basse (et au besoin contre-basse).
6 Trombone à cylindres.

Ces instruments sont sans coulisses aux tubes additionnels, ils n'ont qu'une seule coulisse d'accord. Pour des instruments recourbés, ils offrent les conditions de contours les plus favorables à l'émission du son.

NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTEME AD. SAX.



(Tous ces instruments sont réduits au douzième.)

1 Saxhorn en mi bémol soprano à trois cylindres.

2 Saxhorn en si bémol contralto à trois cylindres, avec tons de la et la bémol.

3 Saxhorn en la bémol à trois cylindres.

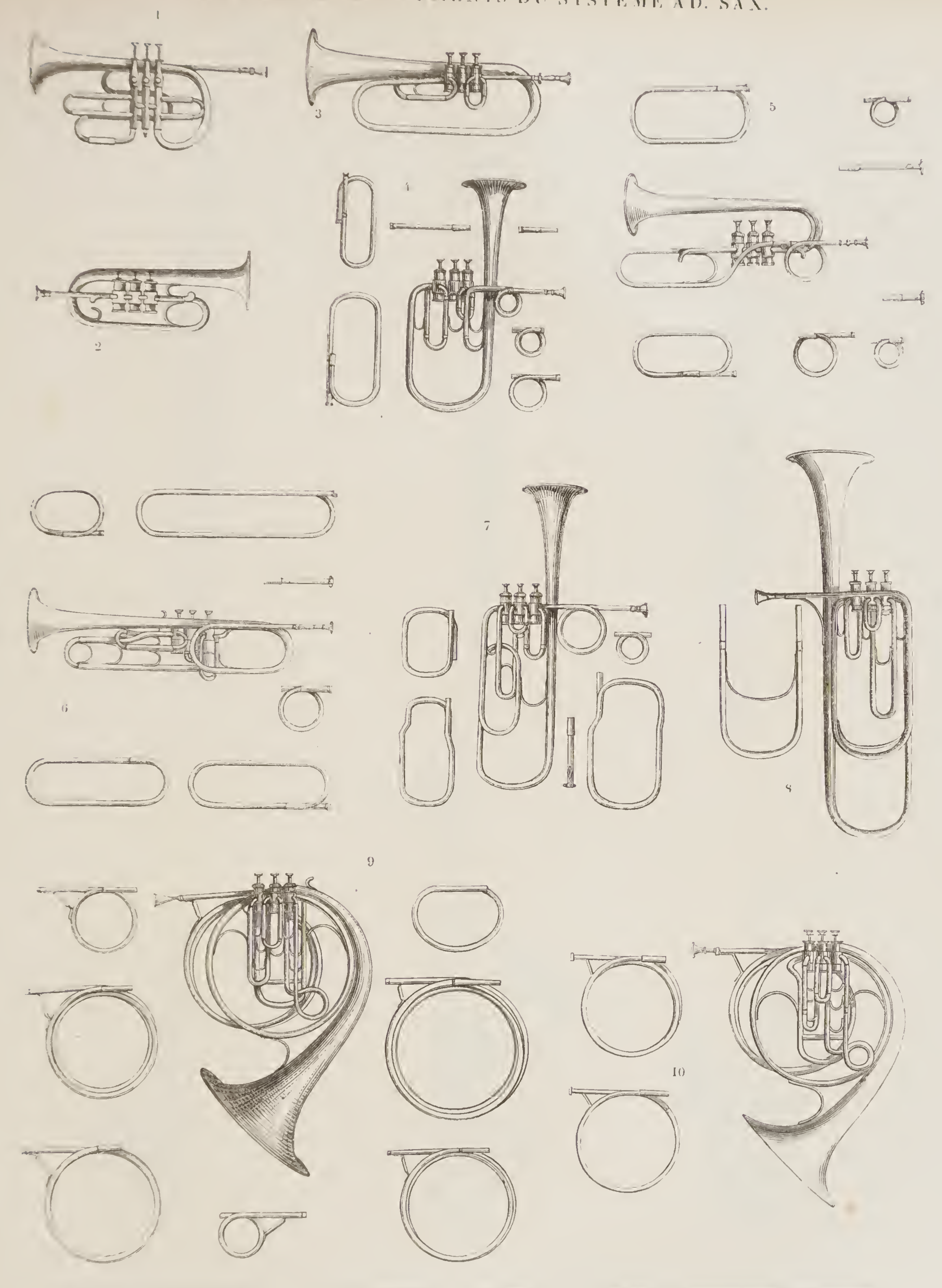
4 Saxhorn en mi bémol ténor, à trois cylindres.

5 Saxhorn basse et contre-basse en fa et mi bémol, à trois cylindres.

6 Même instrument en mi bémol.

Nota. La Basse en si intermédiaire entre le n° 4 et le n° 5 se fait presque toujours à quatre cylindres afin de pouvoir remplacer l'ophicléide ; on trouve cet instrument à la planche XX

NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTÈME AD. SAX. Pl. XXIV



(Tous ces instruments sont réduits au douzième.)

1 Cornet à pistons perfectionné.
2 Petit Bugle en mi bémol perfectionné, (ancienne forme).
3 Bugle en si bémol perfectionné (ancienne forme, proportions nouvelles).
4 Cornet à cylindres en si et ses tons (forme Saxotromba de cavalerie).
5 Même cornet (autre forme).
6 Nouvelle trompette à cylindres en sol avec ses tons (forme d'infanterie).
7 Même instrument (forme Saxotromba de cavalerie).
8 Nouveau trombone à cylindres (forme Saxotromba de cavalerie).
9 Cor à cylindres perfectionné avec tous ses tons.
10 Même instrument avec les tons de la bémol la et mi bémol.

NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTEME AD. SAX.



1 Basson systeme Sax, tous les trous bouchés par des clefs (réduit au dixième.)

1 *bis.* Le même, vu de l'autre côte.

2 Flute systeme Sax, tous les trous bouchés par des clefs supprimant les cavités formées par les trous dans la partie sonore de l'instrument. Figurant à l'exposition de l'Industrie 1844. (reduit au huitième.)

3 Saxophone en mi bémol alto, (réduit au douzième.)

4 Saxophone en mi bémol ténor-baryton (reduit au douzième.)

5 Saxophone en si bémol alto - ténor (réduit au douzième.)

Le Saxophone est un instrument entièrement nouveau par ses proportions, sa forme et son timbre; le corps de l'instrument est en cuivre et l'embouchure est un bec à anche. Il en existe une famille entiere le Saxophone suraigu en fa ou mi bémol, le saxophone soprano en ut ou si bémol, le saxophone alto en mi bémol (indiqué ci-dessus nº 3). Le Saxophone alto-ténor en si bémol indiqué ci-dessus nº 5). Le Saxophone ténor baryton en mi bémol indiqué ci-dessus nº 4. Le Saxophone basse en ut ou si bémol le saxophone contre-basse en fa ou mi bémol

NOUVEAUX INSTRUMENTS DU SYSTÈME AD. SAX.



(Les quatre premiers instruments sont réduits au huitième, les trois autres au douzième.)

1 Clarinette à treize clefs.
2 Clarinette à quatorze clefs (système Sax,) descendant au mi bémol ou ré bémol en ut.
3 Clarinette à quinze clefs, (système Sax,) même étendue.
4 Clarinette omnitonique, (système Sax.)
5 Clarinette basse recourbée, (système Sax.)
6 Clarinette basse droite, (système Sax.)
7 Clarinette contre-basse en mi bémol, (inventée par Ad. Sax.)

APPENDICE.

BATTERIES ET SONNERIES.

Les batteries et sonneries sont des signaux de convention, qui ne rentrent pas, à proprement parler, dans le domaine de la musique; elles y tiennent cependant par plusieurs côtés, tels que le rhythme, le système de notation et les moyens d'exécution. Bien plus, il y a tel cas où les batteries sont appelées à remplir un rôle complétement musical, lorsque, par exemple, on les joint comme accompagnement rhythmique à des airs exécutés par des instruments d'ordonnance, comme le fifre et le hautbois; ainsi que cela se voit dans une foule de morceaux pour fifres et tambours, pour hautbois et tambours.

Lorsque, dans les temps modernes, on commença à s'occuper avec soin de la musique militaire appliquée au service des troupes, les signaux, par une conséquence naturelle, devinrent un objet de sérieuse considération, et l'on songea dès lors à les coordonner et à les noter musicalement. Cette ère ne remonte pas au delà du dix-septième siècle, et elle s'ouvrit presque simultanément, en Italie et en France. Déjà Thoinot Arbeau avait bien indiqué différentes batteries de tambour, mais plutôt comme exercice que comme signal; les premières batteries, dans ce dernier sens, ne furent déterminées que plus tard. Quant aux sonneries de trompettes, elles paraissent avoir généralement précédé les batteries de tambour. Sous le règne des Médicis, où la musique militaire avait repris une grande importance dans son application à la tactique, un musicien habile, ou du moins proclamé tel par ses contemporains, Girolamo Fantini, trompette du duc de Toscane, Ferdinand II, publia une sorte de méthode de trompette intitulée : *Modo per im-*

parare a sonare di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo e ogn'altro istrumento; aggiuntovi molte sonate, come balletti, brandi, capricci, serabande, correnti, passaggi e sonate con la tromba e organo insieme di Girolamo Fantini da Spoleti, *trombetta maggiore del sereniss. gran duca di Toscana Ferdinando II* (In Francfort, per Daniel Vuatsch, 1638) (1). Dans cette méthode, Girolamo Fantini donne les signaux de trompettes usités de son temps; nous les avons rapportés ci-après (2). En France, sous le règne de Louis XIII, un savant, le P. Mersenne, indiquait également les sonneries guerrières de trompettes dans son Harmonie universelle (Paris, 1636), et dans ses Harmoniques (*Harmonicorum libri XII, authore Fr. Mar. Mersenno, Lutet. Parisior.* 1648). Sous Louis XIV, les batteries et les sonneries pour la troupe furent soigneusement réunies par ordre du roi; et Philidor, l'un des musiciens de la chambre du monarque, en forma un assez volumineux recueil, composé non-seulement des batteries et sonneries usitées en France, mais encore de toutes les batteries et sonneries étrangères qu'il avait pu se procurer. Bientôt les ouvrages sur l'art militaire, et les publications officielles pour la conduite et l'instruction des troupes, vinrent régler en détail l'application des batteries et des sonneries, dont ils donnèrent en même temps la notation. Ces améliorations concernaient non-seulement les trompettes et les tambours (3), mais elles s'étendaient encore aux fifres, aux hautbois et aux timbales; enfin on y annexa une partie vraiment mu-

(1) Cet ouvrage, qui est peut-être la première méthode de trompette qu'on ait publiée, était resté jusqu'ici inconnu à tous les bibliographes, lorsque le hasard d'une vente, faite à Paris en 1846, vint tout à coup en révéler l'existence et nous donner l'occasion d'enrichir la collection de livres rares que nous possédons sur la musique, d'un bel exemplaire de ce curieux traité.

(2) Voy. les planches de musique.

(3) Ce n'est guère que vers la fin du dix-huitième siècle qu'on paraît avoir songé à noter les batteries d'ordonnance du tambour; mais elles n'étaient point encore comprises dans les ordonnances royales réglant l'exercice et les manœuvres des troupes : aussi, la commission militaire chargée de la révision de l'ordonnance du 1er août 1791, dans son rapport au ministre de la guerre, rapport qui se trouve placé en tête de l'ordonnance sur l'exercice et les manœuvres de l'infanterie, du 4 mars 1831, dit positivement qu'elle s'est occupée de faire noter les batteries au moyen de signes conventionnels, afin de les fixer d'une manière invariable. Toutefois, elle n'a point avancé une chose tout à fait exacte, en disant que les batteries n'étaient parvenues jusqu'ici que par tradition. En effet, si ces dernières ne figuraient point dans les ordonnances antérieures, elles avaient été du moins recueillies et notées musicalement dans quelques ouvrages spéciaux, notamment dans celui de Marguery père. (Voyez les planches de musique.)

sicale, comprenant des airs connus, des arrangements sur des thèmes favoris, ou même des morceaux composés *ad hoc*, comme la Marche des Mousquetaires.

Cependant, malgré ces travaux, malgré la coopération de quelques musiciens éminents et la sollicitude d'hommes spéciaux qui s'en occupèrent successivement, les signaux d'instruments guerriers demeurèrent toujours imparfaits ou défectueux, et aujourd'hui même il s'en faut qu'ils aient atteint le degré de valeur musicale qu'on serait en droit d'y exiger. Sauf un très-petit nombre, ils pèchent par la base, c'est-à-dire, par le rhythme, qualité essentielle pour tous, indispensable pour quelques-uns; par exemple, pour les batteries de tambour. Quant aux sonneries, il faut leur demander plus encore, et leur simplicité ne doit pas être un obstacle à un certain intérêt mélodique. D'où vient donc que, chez les nations les plus civilisées et les plus renommées pour la musique militaire, il y ait tant à reprendre dans les divers signaux d'ordonnance sous ces deux rapports? Bien longtemps avant nous, Rousseau avait fait porter sa critique sur cet objet. Ce n'est pas que l'emploi des moyens qu'il offre pour y remédier nous semble suffisant ou efficace, ni que les spécimens d'amélioration qu'il propose soient de nature à donner une bien haute idée de son aptitude à cet égard. Rousseau, venu longtemps après Lulli, se montre bien plus arriéré que lui dans cette matière (1); mais on doit lui tenir compte de sa bonne

(1) Pour mettre le lecteur à même de vérifier cette assertion, nous allons donner les marches composées par Rousseau, avec les observations dont il les a fait précéder. Ce petit travail du philosophe de Genève sur la musique militaire ne se trouve pas dans toutes les éditions de ses œuvres complètes; c'est pourquoi il convient d'autant plus de le rapporter ici. On remarquera que l'auteur, dans ses observations préliminaires, va au-devant des critiques auxquelles ses productions de musique militaire pourraient donner lieu; il établit qu'en écrivant ces marches, il recherchait à dessein la simplicité; cependant il ne présume pas qu'une musique aussi simple puisse être goûtée. Malheureusement cette musique n'est pas seulement d'une simplicité extrême; elle est pauvre, mesquine, et n'a d'ailleurs nullement le caractère guerrier. Mais laissons parler l'auteur : « J'ai fait, dit Rousseau, deux petits airs de la plus grande simplicité : l'un en *mineur*, pour le fifre; l'autre en *majeur*, pour « la musique. Ces deux airs doivent se succéder alternativement, sans interruption de la « mesure; mais pour laisser plus de repos aux musiciens et plus de temps aux tambours, « l'air du fifre sera au moins répété deux fois de suite avant que la musique reprenne le sien. « Le fifre doit être seul parmi les tambours, qui sont proche des instruments, et il doit y « avoir parmi les instruments un seul tambour, qui reprenne doucement la batterie sous la « musique, de manière qu'il la guide et ne la couvre pas. Au moyen de ce tambour, on ôterait cette ferraille de cymbales qui fait un très-mauvais effet. Il serait à désirer que les « tambours fussent accordés sur la tonique *sol*, et que celui de la musique fût accordé sur « la dominante *ré*. Alors l'alternation de la batterie ferait un effet plus agréable, et la mu-

volonté et, en faisant la part du temps où il vécut, abandonner aussi quelque chose aux prédilections personnelles du musicien qui a écrit *le Devin du village*. En tout cas, Rousseau ne s'est guère préoccupé que des marches militaires, et, pour les signaux proprement dits, il se borne à constater que les timbales n'avaient

« sique en sortirait mieux. Pour le fifre, il doit nécessairement être d'accord avec les autres « instruments.

« L'auteur de ces petits airs ne présume pas qu'une musique aussi simple puisse être goû- « tée, quoique sa passion pour cet art l'engage à les proposer; si néanmoins on en voulait « faire l'essai, il avertit que cet essai ne doit pas être fait en place, comme celui d'une sym- « phonie ordinaire, mais en marchant, et dans la disposition qu'il vient de marquer. Ce n'est « même qu'après une assez longue suite d'alternations qu'on peut juger si la marche est bien « faite et produit bien son effet.

AIRS POUR ÊTRE JOUÉS LA TROUPE MARCHANT.
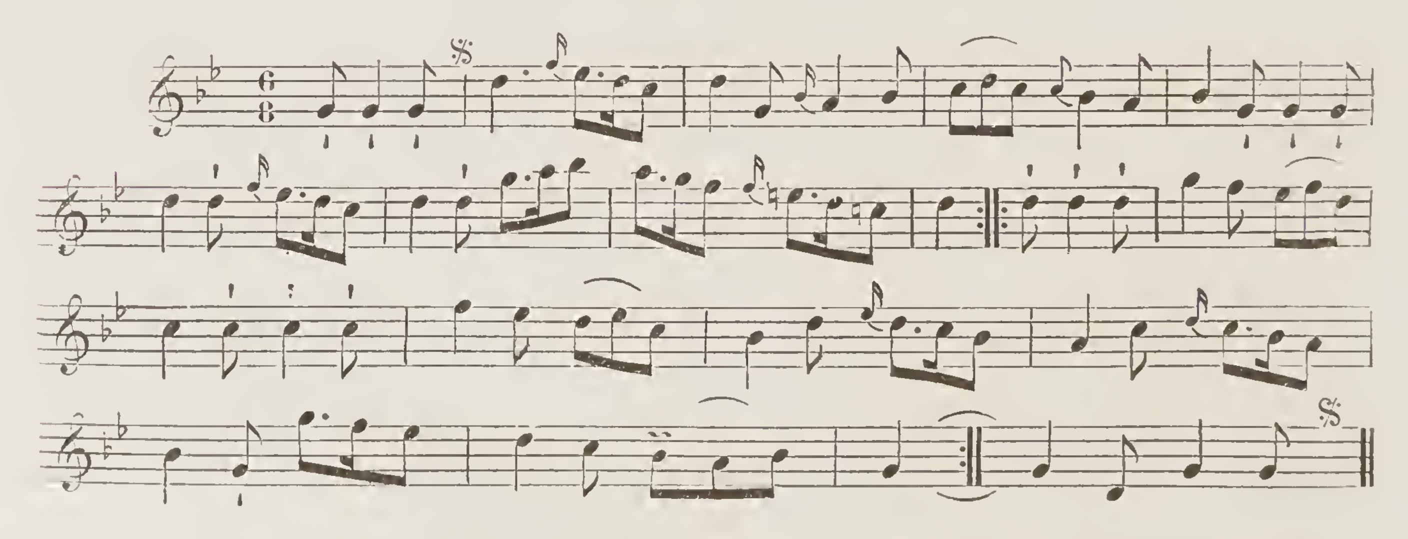
« Savoir : le *mineur,* par un seul fifre, avec le corps de tambours accordés s'il se peut « au *sol*.

« Et le *majeur,* alternativement par la musique, avec un seul tambour battant à demi, et « accordé s'il se peut au *ré*.

« On aura soin que, dans les alternations du fifre et de la musique, la mesure ne s'inter- « rompe jamais.

« *Nota*. Les airs sont faits de manière à pouvoir être un peu pressés ou ralentis sans les « défigurer, selon qu'on veut marcher plus ou moins vite; mais leur meilleur effet sera sur un « mouvement modéré et sans trop presser le pas.

Premier air pour le fifre.



« Quand le fifre reprend une seconde fois de suite son air, il doit, en recommençant, « substituer un *ré* au premier *sol*, comme ci-dessus.
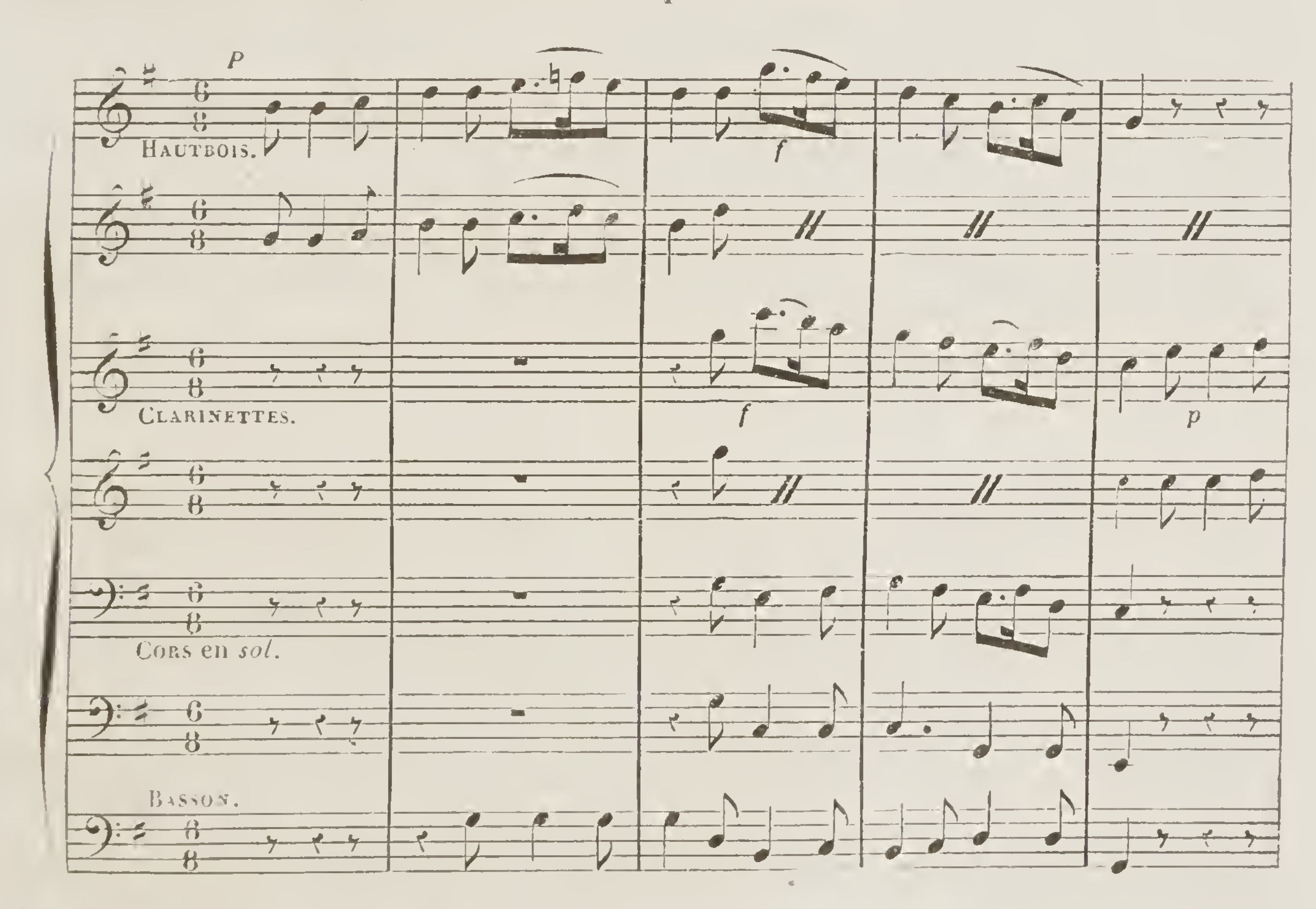
pas de marches réglées ; elles en avaient cependant (1), du moins au dire des ordonnances, mais d'une notation si vague et si irrégulière, qu'il a fort bien pu les croire conçues au hasard.

Les règlements de batteries et de sonneries qui dès lors se rencontrent dans les ordonnances ou dans les ouvrages de tactique, ne sont autre chose que des copies, des modifications ou des compilations de ce qui se pratiquait antérieurement. Ici l'on retranchait, là on ajoutait, plus loin on amalgamait ; nulle part on n'opérait de refonte complète et radicale; si bien qu'à travers tous ces remaniements, un observateur attentif n'a pas de peine à suivre la filière des signaux depuis le règne de Louis XIII jusqu'à nos jours, depuis le P. Mersenne jusqu'à M. Buhl, l'une de nos meilleures autorités en ce genre. La forme variait, le fond restait le même. Il est vrai

Second air pour la musique.

« Point de petites flûtes, parce qu'elles ne sont jamais justes.

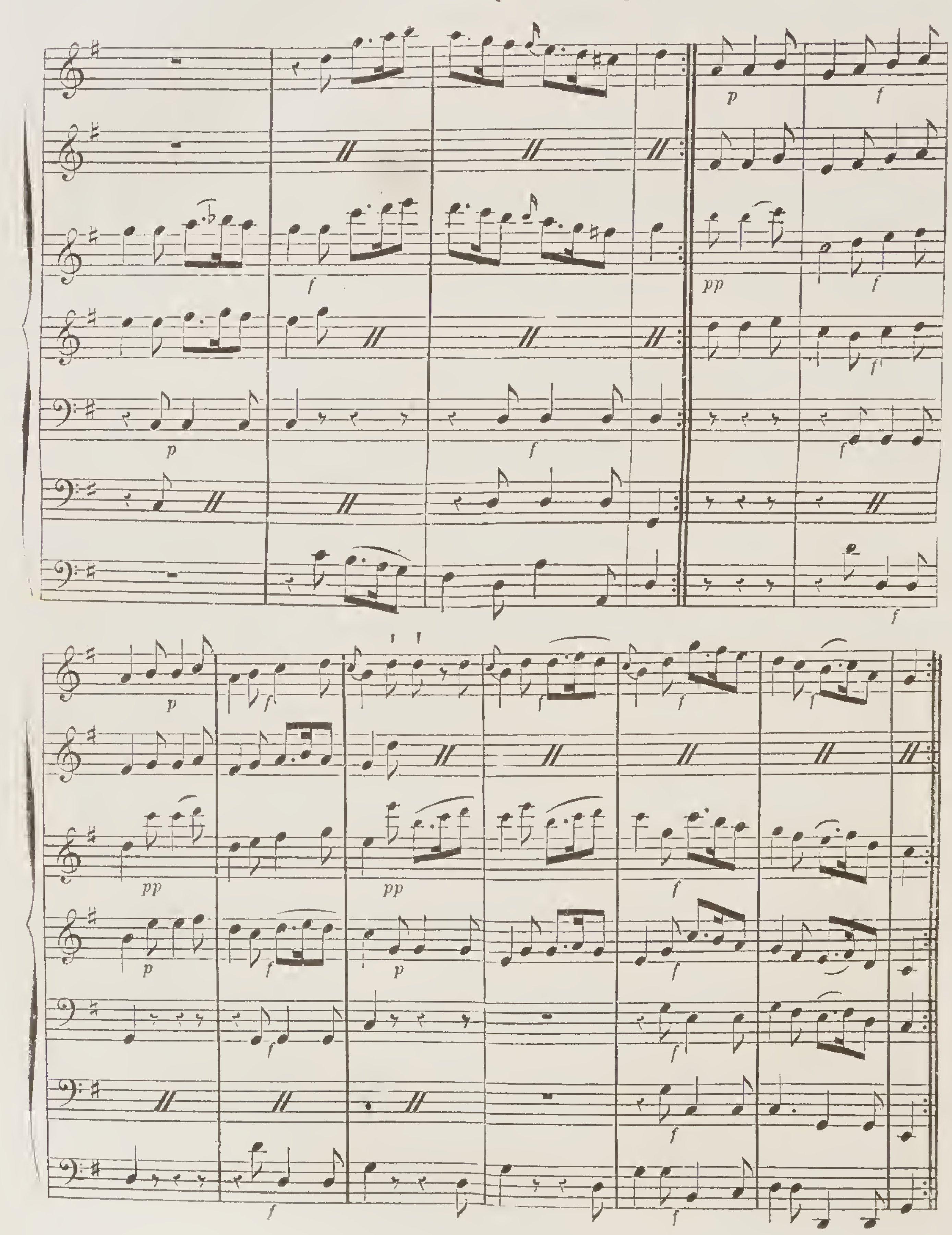
« *N. B.* Les notes plus petites que les autres, dans la partie des clarinettes, doivent être « jouées très-doux. Pour peu qu'elles sortent trop et couvrent le chant principal, il vaut « mieux les supprimer et prendre l'unisson du premier hautbois. »



(1) Voyez plus loin, dans les planches de musique, les premières marches de timbales pour la cavalerie française, extraites des ordonnances de l'époque, et celles qui ont été recueillies par Philidor.

que, par suite des différents modes de notation adoptés, certaines sonneries prenaient parfois un aspect de nouveauté, surtout lorsque la transformation s'opérait sous une plume habile comme celle de l'artiste que nous venons de citer ; mais le cas

Suite du second air pour la musique.



est malheureusement des plus rares, et il n'y a guère que les signaux composés par M. Buhl auxquels on puisse reconnaître le rhythme, la carrure, la franchise, la vigueur, l'accent, voire même la mélodie que tous, sans exception, devraient posséder au même degré (1). Mais, comme nous l'avons déjà dit, bien loin qu'on rencontre ces mérites dans la plupart des signaux de tambours ou de trompettes, tant anciens que modernes, tant français qu'étrangers, on y remarque nombre de fautes grossières, dont quelques-unes, sans doute, peuvent être mises sur le compte du copiste, du graveur ou du typographe, mais dont la majeure partie doivent être attribuées à la négligence et à l'ignorance des auteurs. Encore une fois, il est bien surprenant que, chez des nations si soigneuses de toutes les parties du service militaire, on ait pu conserver des signaux qui, au lieu de régler le pas du soldat et de faciliter la manœuvre, ne servent qu'à donner à la marche et aux évolutions une allure indécise et hésitante. Ah! si le maréchal de Saxe avait su composer musicalement, il y aurait mis bon ordre; car il n'aimait pas qu'on traitât ce sujet

(1) C'est à ces qualités éminentes que M. Buhl a dû de voir l'une de ses sonneries fournir le thème principal d'une ouverture, dans une des partitions les plus célèbres du répertoire de l'Opéra-Comique. Son ordonnance de cavalerie pourrait servir de modèle pour les réformes à apporter dans celles de l'infanterie et des chasseurs d'Orléans. Au reste, M. David Buhl est si soigneux de tout ce qui regarde la musique militaire, qu'il a eu l'excellente idée de créer un métronome, pour régulariser, d'une manière fixe et précise, le mouvement des quarante-deux sonneries qui composent l'ordonnance de la cavalerie française. Cet ingénieux métronome militaire vient d'être approuvé par le ministre, qui en a prescrit l'adoption dans l'armée. Nous en donnons ici le tableau régulateur.

TABLEAU RÉGULATEUR. — MÉTRONOME MILITAIRE DE D. BUHL.

1	La générale	8=♩
2	Le boute-selle	5=♩.
3	Le boute-charge	9=♩
4	A cheval	4=𝅗𝅥
5	L'appel	4=𝅗𝅥
6	L'assemblée	9=♩
7	A l'étendard	2=𝅗𝅥
8	La marche à pied (4=♩) à cheval	7=♩
9	La charge	9=♩
10	Le ralliement	6=♩
11	Le réveil	6=♩.
12	Le repas des chevaux	5=♩.
13	Le pansage	4=𝅗𝅥
14	L'abreuvoir	4=𝅗𝅥
15	La soupe	9=♩
16	Le rassemblement de la garde	7=♩.
17	Le ban	7=♩
18	La fermeture du ban	7=♩
19	A l'ordre	8=♩
20	A l'ordre pour les maréchaux-des-logis-chefs	6=♩
21	A l'ordre pr les fourriers	8=♩
22	La réunion des trompettes	3=♩.
23	La retraite	4=♩
24	Pour éteindre le feu	3=𝅗𝅥
25	L'appel des consignés	8=♩
26	Les corvées	9=♩
27	Les distributions	5=♩
28	L'instruction	3=♩.
29	Rassemblt du régt à pied	4=𝅗𝅥
30	Le pas ordinaire	1=𝅗𝅥
31	Pour faire cesser le feu	4=♩
32	Pr faire rentrer les officiers à leur place de bataille	9=♩

	SERVICE DES TIRAILLEURS.	
1	En avant	7=♩
2	Halte	5=♩
3	A gauche	1=𝅗𝅥
4	A droite	6=♩
5	Demi-tour	8=♩
6	Ralliement des tirailleurs sur leur chef	6=♩
7	Au trot	3=𝅗𝅥
8	Au galop	7=♩.
9	Pour faire commencer ou cesser le feu	4=𝅗𝅥
10	Étant au trot ou au galop pour faire passer au pas	2=𝅗𝅥

à la légère. Cependant, s'il est nécessaire d'observer dans les airs de danse un rhythme régulier, combien plus cette condition n'importe-t-elle pas dans le cas dont il s'agit. Il faut le reconnaître, la danse a été infiniment mieux partagée sous ce rapport, et si l'on avait fait, pour une matière aussi importante, la moitié de ce que l'on a fait pour un art futile, nous n'aurions pas aujourd'hui une telle censure à exercer. Quant aux morceaux arrangés musicalement pour concorder avec les signaux d'ordonnance, que de fautes, que d'erreurs n'offrent-ils pas encore, eu égard à l'harmonie, à la distribution des intervalles, à l'instrumentation, etc., etc. Il est bien superflu de nous y appesantir; elles n'apparaîtront que trop clairement aux yeux du lecteur, dans les exemples donnés ci-après, exemples que nous avons transcrits fidèlement avec toutes leurs défectuosités de composition et d'impression, et cela pour montrer à quel point cet objet a toujours été négligé.

On remarquera facilement que les parties musicales des signaux d'ordonnance ne cadrent jamais parfaitement avec la forme rhythmique de ces derniers. Quant aux airs de fifre et de hautbois, dont on se servait jadis en France (principalement vers la fin du siècle dernier et même sous l'Empire), et qui sont encore en usage chez quelques peuples, par exemple chez les Prussiens, on observera qu'ils consistent presque tous en vieilles chansons assez triviales. Il en est de même d'un assez grand nombre de sonneries. La minorité se recrute plus heureusement dans le répertoire lyrique; et, à ce propos, nous nous empresserons encore une fois, car c'est justice, de citer M. Buhl pour son excellente sonnerie empruntée à un motif de la *Caravane*.

Les signaux ne s'emploient pas partout pour la même cause; tel pays en consacre à tel usage, tel autre n'en a point. Service, discipline ou manœuvre offrent de semblables lacunes et de pareilles dissemblances. Une chose digne de remarque, c'est que les nations dont l'armée est la moins nombreuse, la moins importante, ont généralement beaucoup plus de batteries et de sonneries que les autres. Elles en consacrent aux choses les plus minutieuses et de l'intérêt le plus minime.

En France, les signaux ne sont rien moins que multipliés dans les différentes armes. Seuls, les chasseurs d'Orléans possèdent un assez grand nombre de sonneries musicales. Mais, au lieu d'avoir été composées spécialement pour ce corps, ainsi que cela aurait dû être, elles ont été en grande partie empruntées à celles de la cavalerie ou de l'infanterie. Or, l'ordonnance musicale et rhythmique de l'infanterie, principalement en ce qui touche les sonneries de clairon, est tout ce qu'on peut trouver de plus nul et de plus insignifiant sous le rapport artistique. La plus urgente amélioration porterait donc sur les signaux de l'infanterie et sur ceux des chasseurs d'Orléans, qui devraient posséder des sonneries spéciales. Cette mesure accomplie, on ne tarderait pas à la faire suivre de quelques changements ana-

logues partout où il serait urgent de réaliser une nouvelle amélioration dans les sonneries ou dans les batteries, et bientôt la France, sur ce point considérable, comme sur la prééminence des musiques militaires, serait en état de disputer la palme aux autres nations et posséderait un recueil de signaux modèles.

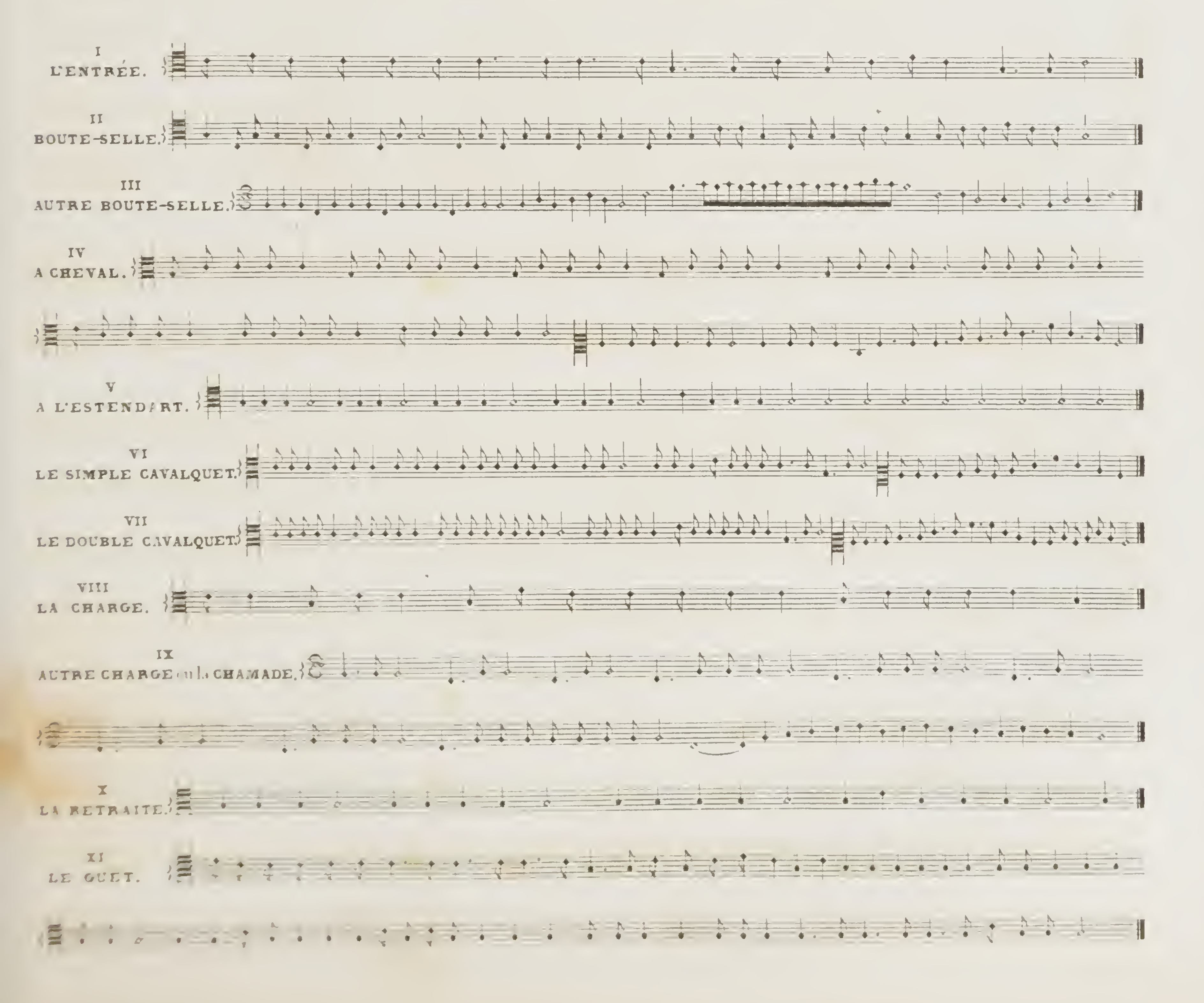
Nous ne donnons ici que fort peu de signaux comparativement à la masse qui existe; mais, outre qu'un plus grand nombre fût peut-être devenu fastidieux et inutile, nous avons encore ce motif à faire valoir, qu'il est presque impossible de parvenir à les réunir tous. Pour ce qui regarde notre armée, nous avons été aussi complet que possible, et, pour ce qui est des armées étrangères, les batteries et les sonneries y subissent des modifications si fréquentes, qu'on doit perdre l'espoir de réaliser jamais, en ce qui les concerne, le même avantage. En tout cas, la collection de signaux que cet appendice renferme, suffira, nous l'espérons, pour éclairer le lecteur et le convaincre de la nécessité d'une réforme touchant cet objet.

BATTERIES ET SONNERIES DE L'ARMÉE FRANÇAISE.

SONNERIES DE LA CAVALERIE FRANCAISE
Louis XIII.

Extraites de *l'Harmonie Universelle* du Père Marin Mersenne, Paris 1636 in f.º livre V des instruments à vent.

«........il faut remarquer, dit le Père Mersenne, que l'on use seulement de six, ou sept manières de «tons à la guerre: La première s'appelle le ***Cavalquet,*** dont on se sert quand l'armée, ou l'un des «régiments approche des Villes, par où l'on passe en allant aux sièges, ou aux lieux des combats, «afin d'avertir les habitants, et de les faire participants de l'allégresse, et de l'espérance que «l'on a de remporter la Victoire: La seconde se nomme le ***Boute-selle,*** dont on use quand on «veut déloger: et puis on fait suivre ***La levée du boute-selle.*** En troisième lieu l'on sonne ***A «cheval,*** et puis à ***l'estendart,*** et ***la Charge.*** On sonne encore ***le Guet;*** Mais toutes ces manières «de sonner ne sont le plus souvent distinctes que par la mesure du temps. etc...



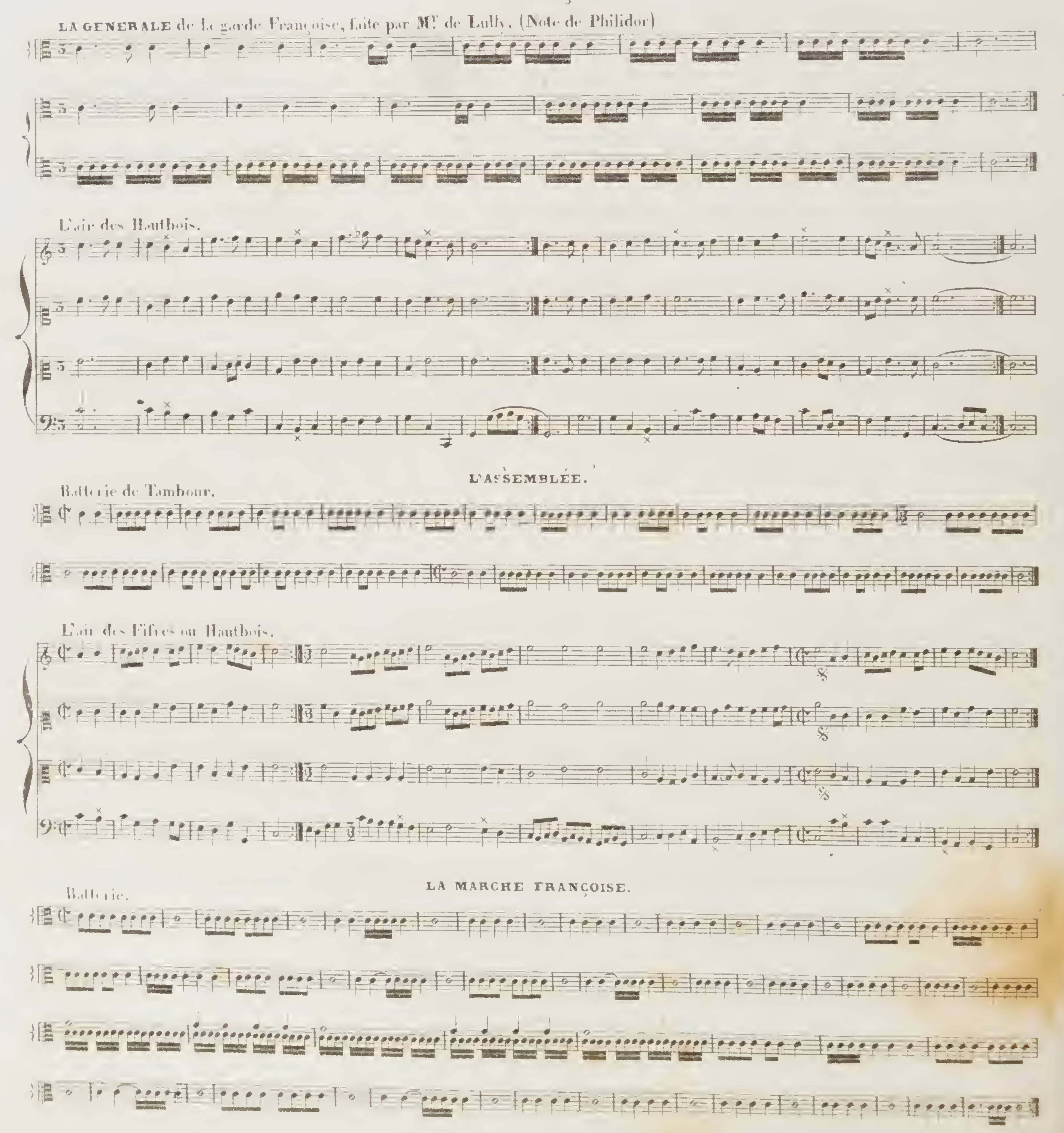
MARCHES, BATTERIES ET SONNERIES
DE
L'ARMÉE FRANÇAISE.

Règne de Louis XIV.

Extraites du Recueil M S S. formé en 1705 par les soins de Philidor l'ainé, ordinaire de la Musique du Roi, et conservé à la Bibliothèque de la Ville de Versailles.

I. MARCHES ET BATTERIES
de Tambour avec les Airs de Fifre et de Hautbois.

GARDE FRANÇOISE.



L'ordonnance pour le Fifre.

Premier Air de la Marche Française pour les Hautbois fait par Mr. de Lully pour Mr. le C. de Sery. (Note de Philidor)

LA DESCENTE DES ARMES.

Batterie de Tambour faite par Mr. de Lully. (Note de Philidor.)

Air des Hautbois fait par Philidor l'ainé.

Suit encore pour la précédente batterie un autre air du même.

LA RETRAITE.

Batterie de Tambour.

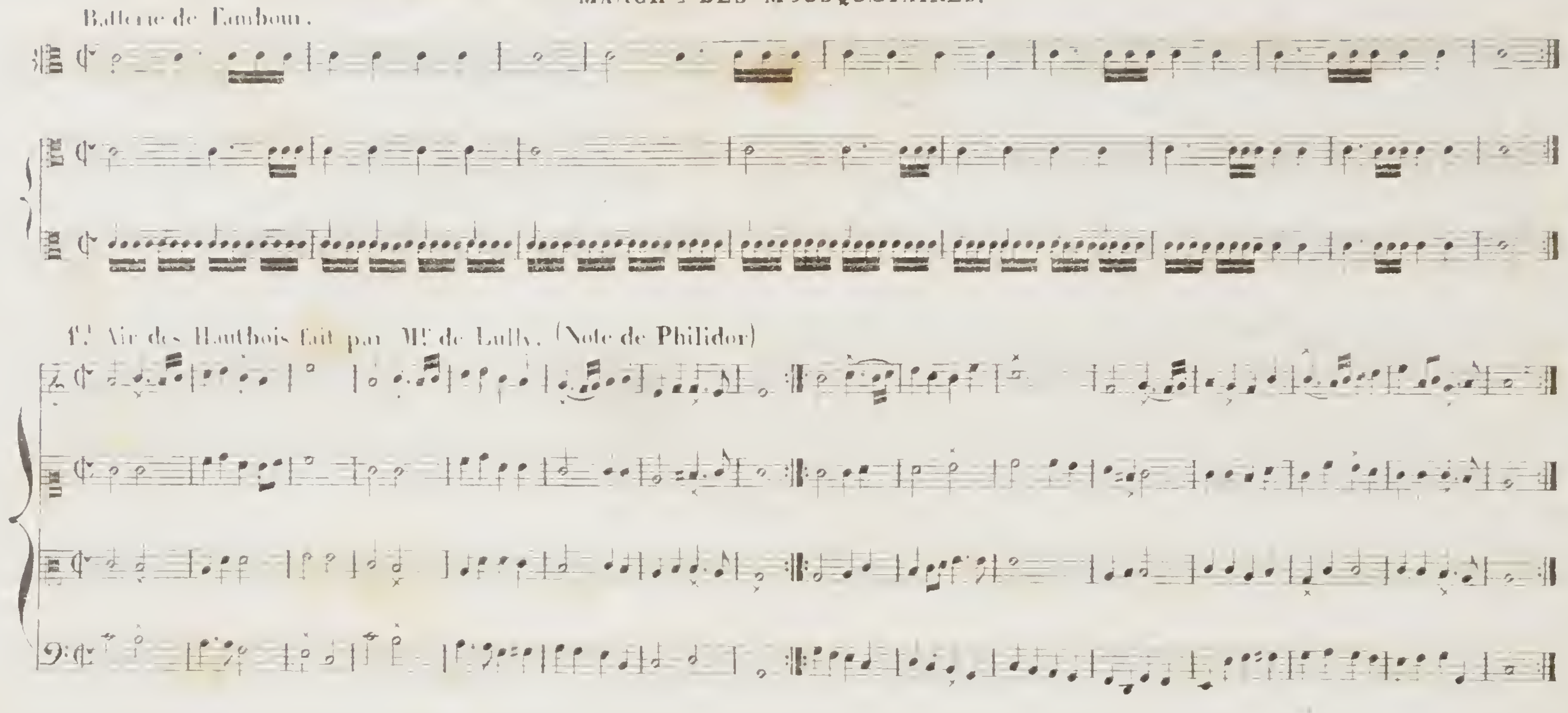
d f d f d f d d f d f d f d f d f d f

L'air des Hautbois par Philidor l'ainé.

* Philidor donne encore pour la même marche trois autres airs, dont deux sont également composés par Lully et le troisième par *Mr de Molière de la Musique du Roy.* Enfin suit encore pour la Marche Française la Marche Royale à trois dessus de Hautbois faite par Philidor l'ainé l'an 1679.

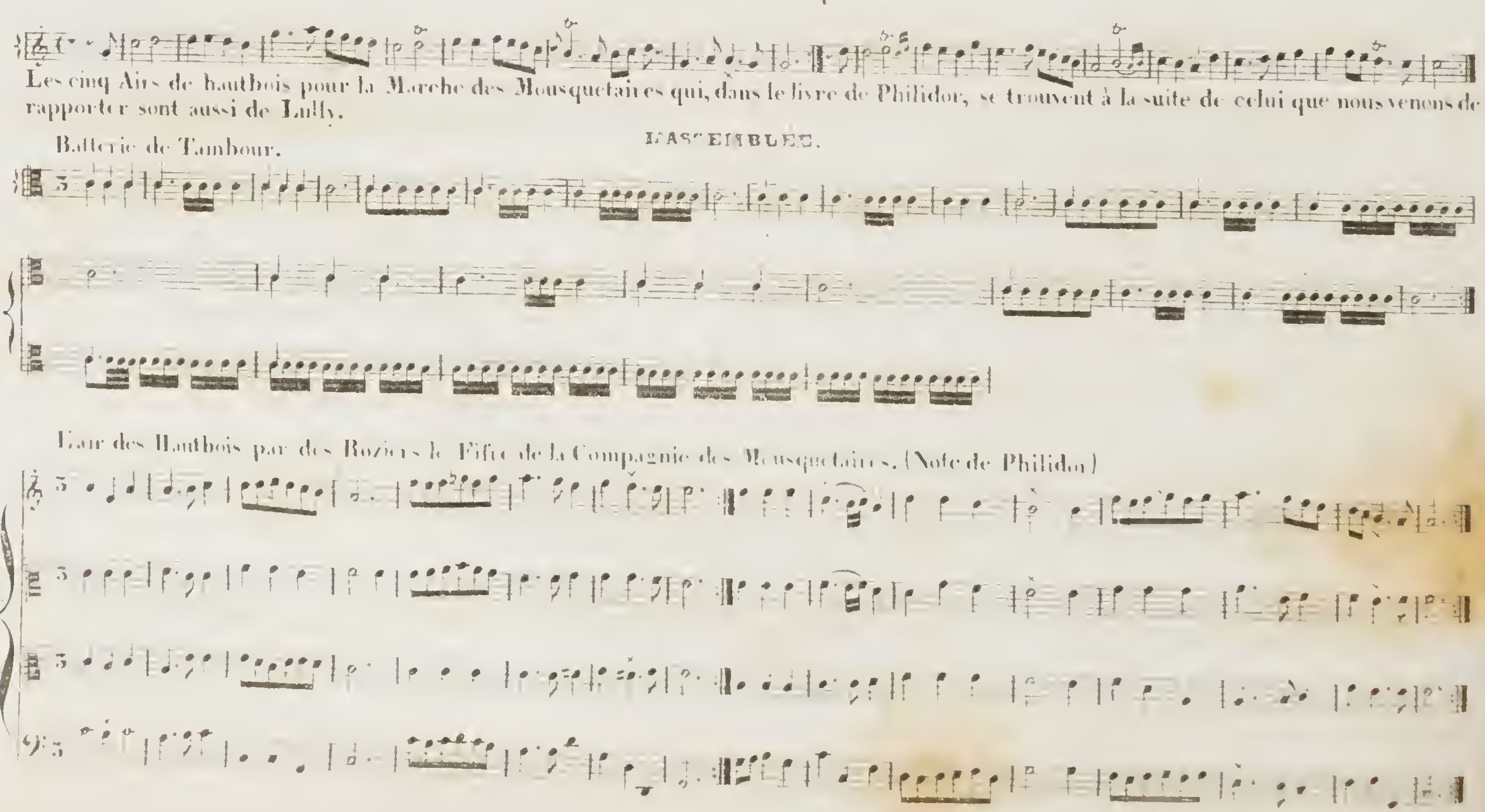
MOUSQUETAIRES.

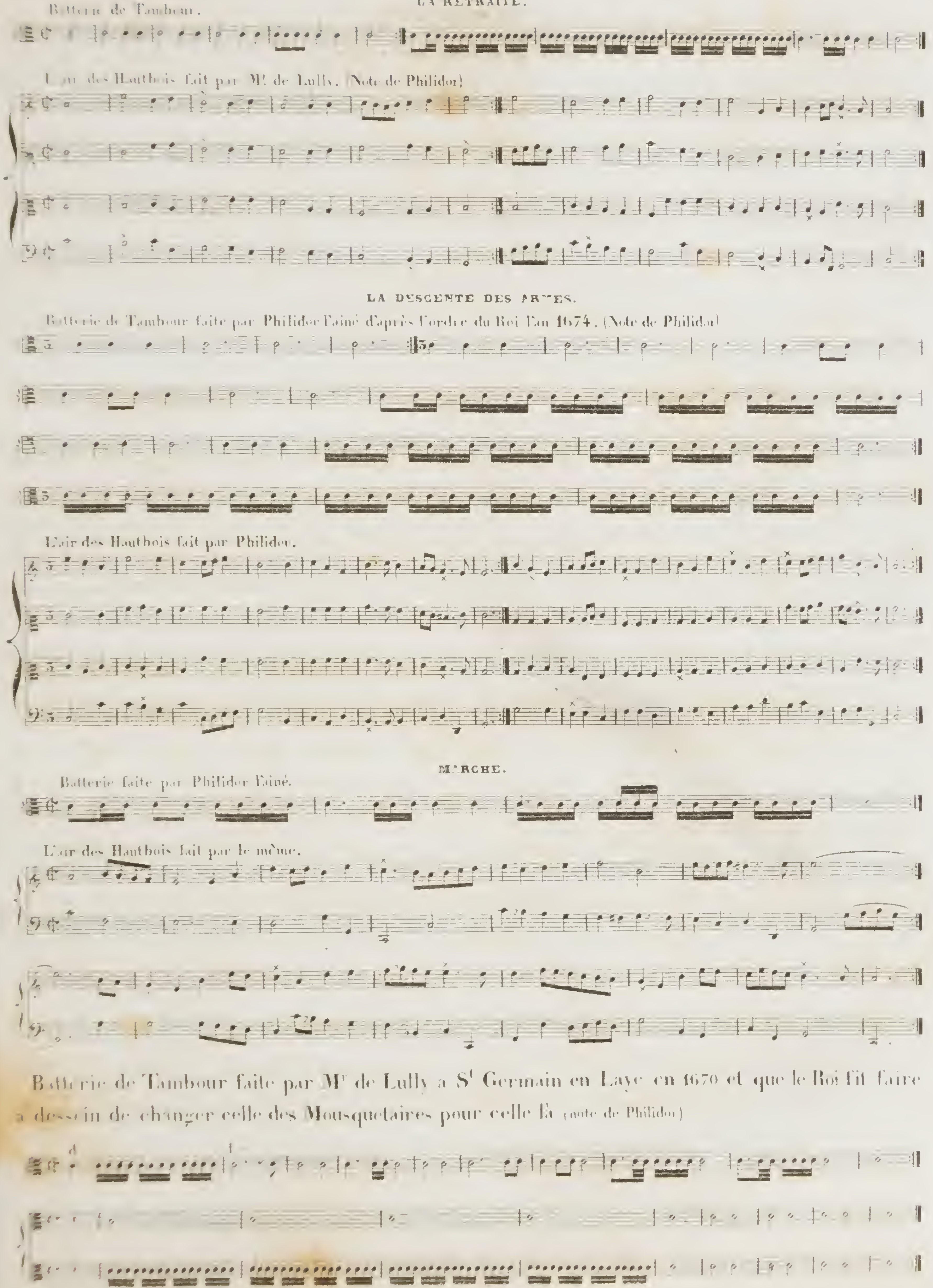
MARCHE DES MOUSQUETAIRES.



La Marche précédente est la version primitive de la fameuse marche des Mousquetaires du Roi de France, appelée aussi Marche du Roi, dont Rousseau a parlé dans son Dictionnaire de Musique sans paraître soupçonner quel en était l'auteur. Cette marche était encore jouée de son temps et devint même, jusqu'à la Révolution, la marche d'ordonnance. En traversant ces différentes époques, elle subit quelques modifications de peu d'importance et qui ne changent rien au fond, ainsi qu'on pourra s'en convaincre par la seconde version donnée ci-après et par celle que nous rapportons plus loin page 14. Du reste Rousseau dans les exemples de son Dictionnaire de Musique n'en a cité que la première partie, encore l'a-t-il complètement défigurée dans la 2de mesure.

2de Version de la Marche précédente.




LA RETRAITE.
Batterie de Tambour.
L'air des Hautbois fait par Mr de Lully. (Note de Philidor)
LA DESCENTE DES ARMES.
Batterie de Tambour faite par Philidor l'ainé d'après l'ordre du Roi l'an 1674. (Note de Philidor)
L'air des Hautbois fait par Philidor.
MARCHE.
Batterie faite par Philidor l'ainé.
L'air des Hautbois fait par le même.
Batterie de Tambour faite par Mr de Lully a St Germain en Laye en 1670 et que le Roi fit faire a dessein de changer celle des Mousquetaires pour celle là (note de Philidor)

L'air des Hautbois fait par Philidor l'ainé.

MARCHE DES GARDES DE LA MARINE

faite par M.r de Lully pour M.r de Fusica Capitaine de la dite Compagnie. (Note de Philidor)

Batterie de Tambour.

Air des Hautbois (de Lully)

MARCHE DU REGIMENT DU ROI faite par M.r de Lully l'an 1670. (Note de Philidor.)

Batterie.

1 2 3 4

Tous les Tambours battent la petite Marche à la réserve d'un qui bat la marche ci-dessus (note de Philidor)

L'air des Hautbois fait par M.r de Lully. (N. de Ph.)

A la création du Régiment du Roi l'on battait la Marche Françoise, mais les officiers du dit régiment ayant été tirés des Mousquetaires demanderent au Roi que les tambours battent la marche des Mousquetaires, ce qui leur fut accordé; puis ils ont battu la marche ci dessus de M.r de Lully. Et ensuite ont repris la marche des Mousquetaires qui subsiste encore présentement (note de Philidor)

DRAGONS DU ROI.

MARCHE DES DRAGONS DU ROI.

Timbale

Petite Batterie

Air des Hautbois.

Philidor donne un 2d. Air de Hautbois pour la même Marche.

LA RETRAITE.

Batterie.

L'air des Hautbois fait par Philidor le cadet.

LA DESCENTE DES ARMES.
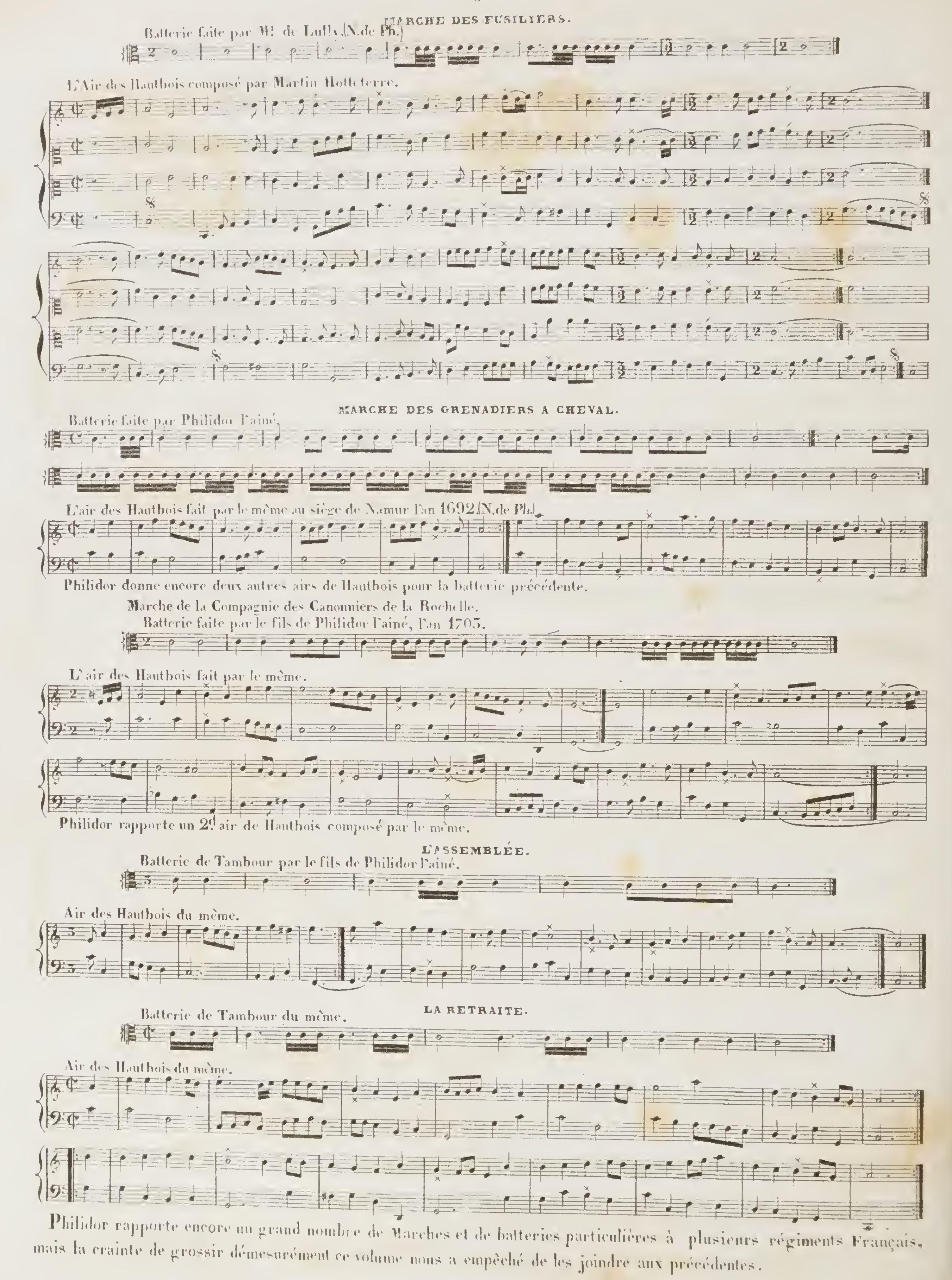
Batterie par Philidor le cadet.

L'air des Hautbois fait par le même.

LA GENERALE.

Batterie par Philidor le cadet.

L'air des Hautbois fait par le même.


MARCHE DES FUSILIERS.
Batterie faite par M. de Lully. (N. de Ph.)
L'Air des Hautbois composé par Martin Hotteterre.
MARCHE DES GRENADIERS A CHEVAL.
Batterie faite par Philidor l'ainé.
L'air des Hautbois fait par le même au siège de Namur l'an 1692. (N. de Ph.)
Philidor donne encore deux autres airs de Hautbois pour la batterie précédente.
Marche de la Compagnie des Canonniers de la Rochelle.
Batterie faite par le fils de Philidor l'ainé, l'an 1705.
L'air des Hautbois fait par le même.
Philidor rapporte un 2d air de Hautbois composé par le même.
L'ASSEMBLÉE.
Batterie de Tambour par le fils de Philidor l'ainé.
Air des Hautbois du même.
LA RETRAITE.
Batterie de Tambour du même.
Air des Hautbois du même.
Philidor rapporte encore un grand nombre de Marches et de batteries particulières à plusieurs régiments Français, mais la crainte de grossir démesurément ce volume nous a empêché de les joindre aux précédentes.

SONNERIES de TROMPETTES et MARCHES de TIMBALES

DES TROUPES DE LOUIS XIV

PRELUDE POUR LE BRUIT DE GUERRE.

1.er Prelud. 2.e 3.e

1.er Appel du BOUTE SELLE. 1.er Couplet. 2.e

3.e 4.e

5.e

6.e 7.e

8.e 9.e

10.e 11.e

12.e 13.e

A CHEVAL. 1.er C. 2.e

3.e

4.e

5.e

LA MARCHE. 1.er C. 2.e

3.e 4.e

5.e

BATTERIES DE TIMBALES

1.er C. Marche faite par Philidor cadet. 2.e

3.e 4.e

5.e 6.e

7.e 8.e

9.e

10.e

BATTERIE DE TIMBALES

Faite par **BABLON** pour les Gardes du Roi.

MARCHE de Timbales.

1 2 3 4 5

MARCHE DE TIMBALES POUR LES GARDES DU ROI

Faite par Bablon.

1.er Couplet. 1 2 3 4 5 6

2.e C. 2 3 4 5

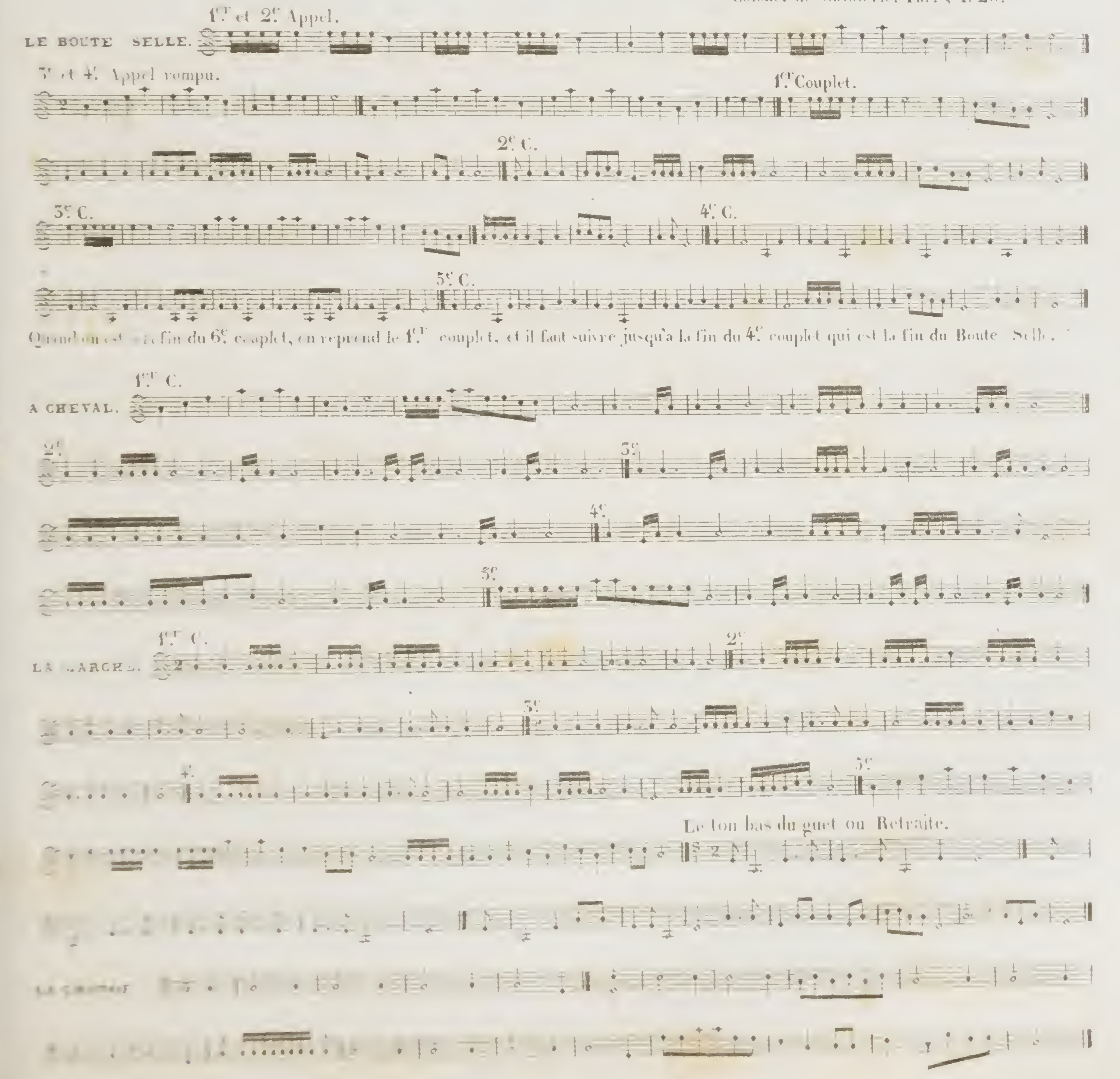
3.e C. 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5

LE BOUTE-SELLE et AUTRES AIRS de TROMPETTES DE LA CAVALERIE de FRANCE, *Régence.*

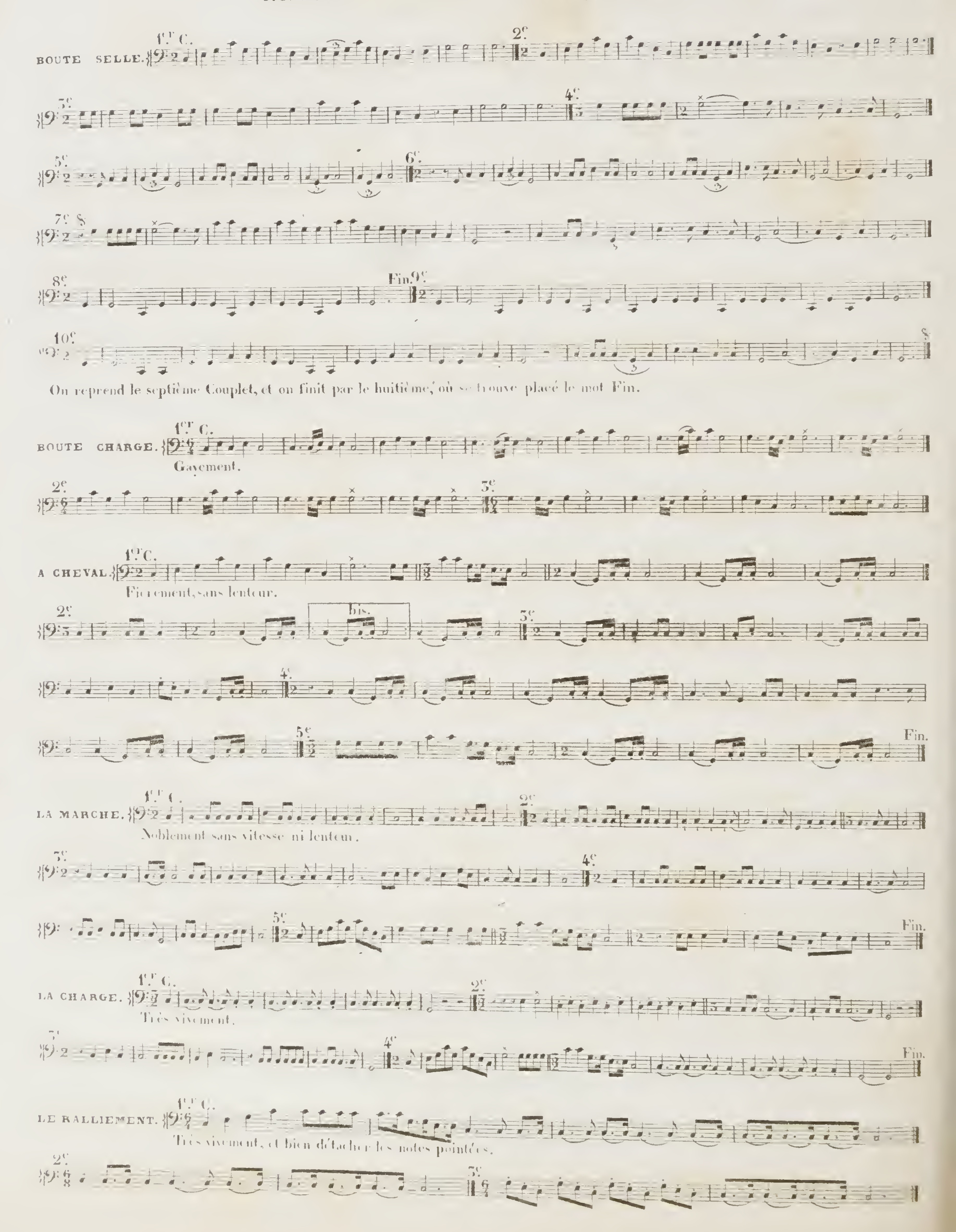
Ces Airs de Trompettes ne figurent ici que pour témoigner de la négligence et du peu de soin qu'on a presque toujours apportés dans la notation des batteries et des sonneries en général. Nous avons donc reproduit ci-après à dessein et conformément à l'original que nous avions sous les yeux, non seulement les fautes d'impression, mais encore toutes celles que l'inattention ou plutôt l'ignorance a fait commettre à celui qui s'est chargé de fournir le texte musical des signaux consignés par Lecoq Madeleine dans son ouvrage.

Extrait de l'ouvrage intitulé: *Le Service ordinaire et journalier de la Cavalerie en abregé* par M.r Le Coq Madeleine, lieutenant Colonel de Cavalerie. Paris, 1720.



Ordonnance Royale du 1er Juin 1766.

SIGNAUX POUR LA CAVALERIE FRANÇAISE. Louis XV.



LA RETRAITE 1.er 2.^e

3.e 4.^e

5.e 6.^e

7.e 8.e Fin.

9.^e

On reprend au quatrième Couplet jusqu'au mot Fin; qui est à la fin du huitième.

Très vif et très détaché.

AUX ARMES.

Toutes les notes, au dessus desquelles il y a de petits traits perpendiculaires, doivent être détachées par des coups de langue.

On réiterera les Appel demi-Appel et Ton bas autant de fois que le commandant l'ordonnera en observant de laisser un petit intervalle de la fin au commencement. (Texte de l'ordonnance).

APPEL. DEMI APPEL. TON BAS.

LA MARCHE

Pour les Timballes.

1.er Couplet. Fièrement.

Il faut observer une distance raisonnable d'un Couplet à l'autre.

2.e Couplet.

3.e Couplet.

Fin.

On pourra varier le second et troisième Couplet de la marche pour en faire une espèce de quatrième et cinquième Couplet, après quoi on recommencera par le premier.

La Charge pour les Timbales, n'est autre chose qu'un très grand bruit, formé par des roulements vifs, qui partent de la Timbale droite, à la gauche, et de la gauche à la droite, avec quelques coups détachés, comme ce bruit fait précisément la basse fondamentale des Trompettes, il suffit que le Timbalier ait de l'oreille pour remplir cet objet. (Texte de l'ordonnance).

BATTERIES d'ORDONNANCE

AVEC LES AIRS DE HAUTBOIS OU FIFRES. Louis XVI.

Extraites de *l'Instruction pour les Tambours* par Maugery père.

Haut. ou Fifres. La Générale.

Tambour.

L'Assemblée.

L'Appel.

Le Drapeau.

La Marche. (La présente marche n'est autre chose que celle des Mousquetaires.)

La Charge.

La Retraite.

La Prière.

Fin.

On recommence D.C.

La Fascine ou Breloque.

Fin.

On recommence D.C.

ORDONNANCE MILITAIRE des TROMPETTES
POUR TOUTE LA CAVALERIE DE LA
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

Extraite de *l'Abrégé des principes de Musique* arrangé par les Instructeurs de l'École Nationale. Bibl: du Dépôt de la Guerre.

MARCHES 1.re C. 2.e C.

3.e C. 4.e C.

5.e C.

LE GRAND APPEL servant de Bon. 2 fois.

Pour former le Bon.

PETIT APPEL.

A L'ORDRE.

POUR LE PAIN.

POUR LA CORVÉE.

L'Assemblée.

Aux armes ou l'alarme.

Avertissement du Boute selle.

Boute selle ou la Générale (on se servait de la même sonnerie pour les deux signaux.)

Boute charge.

A cheval.

Avertissement de la charge. La Charge.

Le Ralliement.

La Retraite.

ORDONNANCE des TROMPETTES

POUR TOUTES LES TROUPES A CHEVAL

Adoptée l'an treize par le Ministre de la Guerre

Composée et arrangée par DAVID BUHL.

No 1. LA GENERALE. Vivace. 1er Couplet. bis. 2e. 3e. 4e. 5e. 6e.

No 2. LE BOUTE SELLE. Allo 1er Appel. 2e A. 3e A. 1er C. 2e C. 3e C. 4e C. 5e C.

No 3. LE BOUTE CHARGE. Presto. 1er C. 2e C. 3e C.

No 4. A CHEVAL. Prestissimo. 1er Appel. 1er C. 2e. 3e.

No 5. L'ASSEMBLÉE. Allo

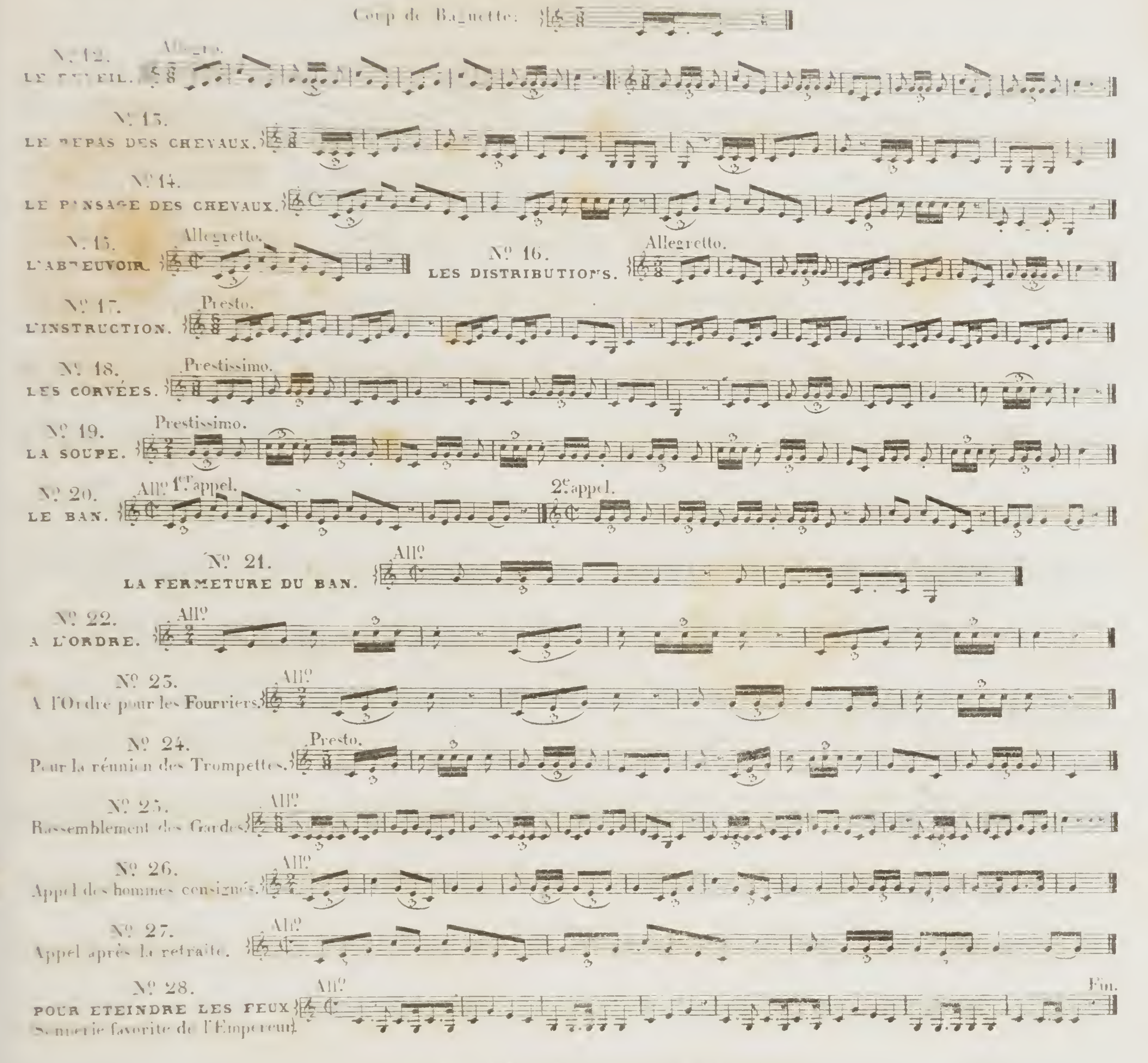
No 6. LA MARCHE. 1er C. 2e. 3e. 4e. 5e.

No 7. LA CHARGE. Vivace. 1er C. 2e. 3e. 4e. 5e.

No 8. LE RALLIEMENT. Presto.

No 9. LA RETRAITE. Allo 1er Appel. 2e A. 3e A. 4e A. 1er C. 2e. 3e. 4e. 5e.

No 10. Appel pour faire cesser les feux. Presto.



ORDONNANCE de TROMPETTES

POUR LES COMPAGNIES DE VOLTIGEURS

Adoptée par le Ministre de la Guerre l'an 1806.

Par **DAVID BUHL.**

N° 1. All.° EN AVANT.

N° 2. All.° LE COMMANDEMENT A DROITE.

N° 3. LE COMMANDEMENT A GAUCHE.

N° 4. Presto. EN ARRIÈRE.

N° 5. Prestissimo. LE RALLIEMENT.

ORDONNANCE de 1803.

POUR TOUTE LA CAVALERIE LÉGÈRE.

Par DAVID BUHL.

All^{to} 1er Couplet.

MARCHE.

2e C.

3e C.

4e C.

All^{to}

L'APPEL

All^{to}

LE BAN

All^{to}

LA FERMETURE DU BAN.

Allegretto.

LES CORVÉES.

Presto.

LE RALLIEMENT.

Moderato.

LA RETRAITE.

Presto.

A L'ORDRE.

Allegretto.

L'ASSEMBLÉE.

Presto.

LE BOUTE CHARGE.
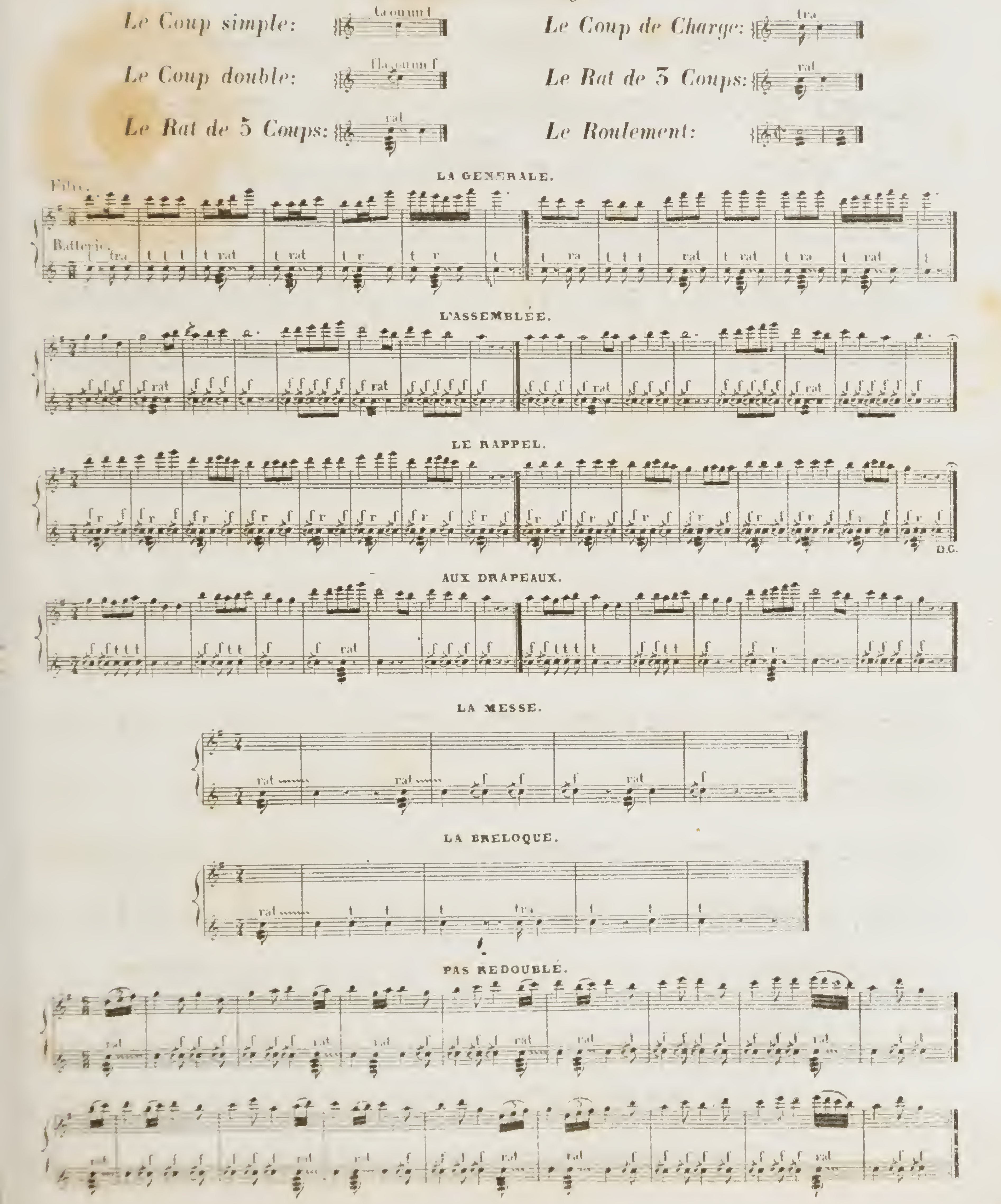
Prestissimo.

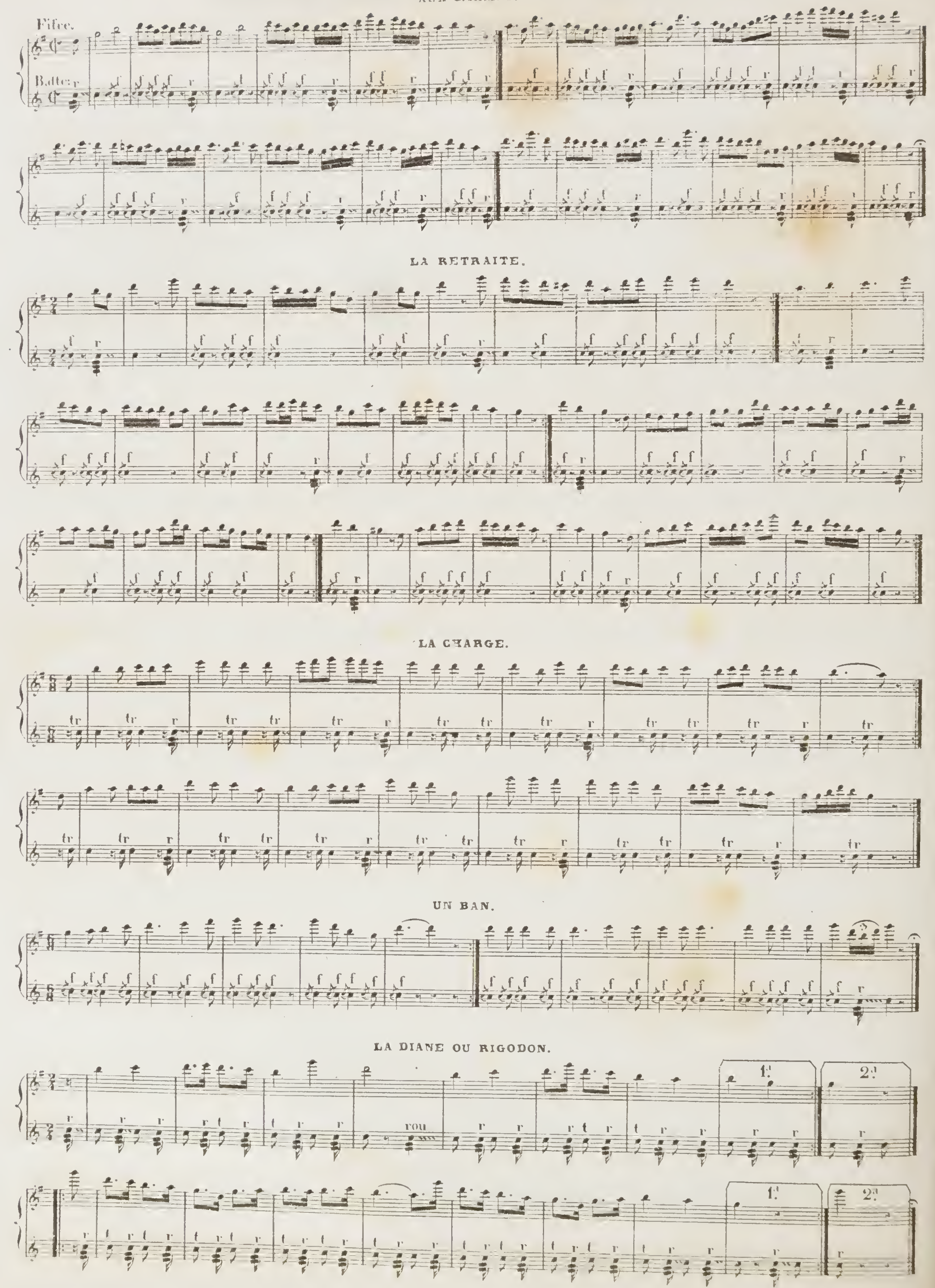
A CHEVAL.

ORDONNANCE des TAMBOURS et FIFRES
DE LA GARDE IMPERIALE.

BATTERIES DES TAMBOURS.

Explication des Signes.




AUX CHAMPS.
Fifre.
Batte.
LA RETRAITE.
LA CHARGE.
UN BAN.
LA DIANE OU RIGODON.
1.ª
2.ª
rou

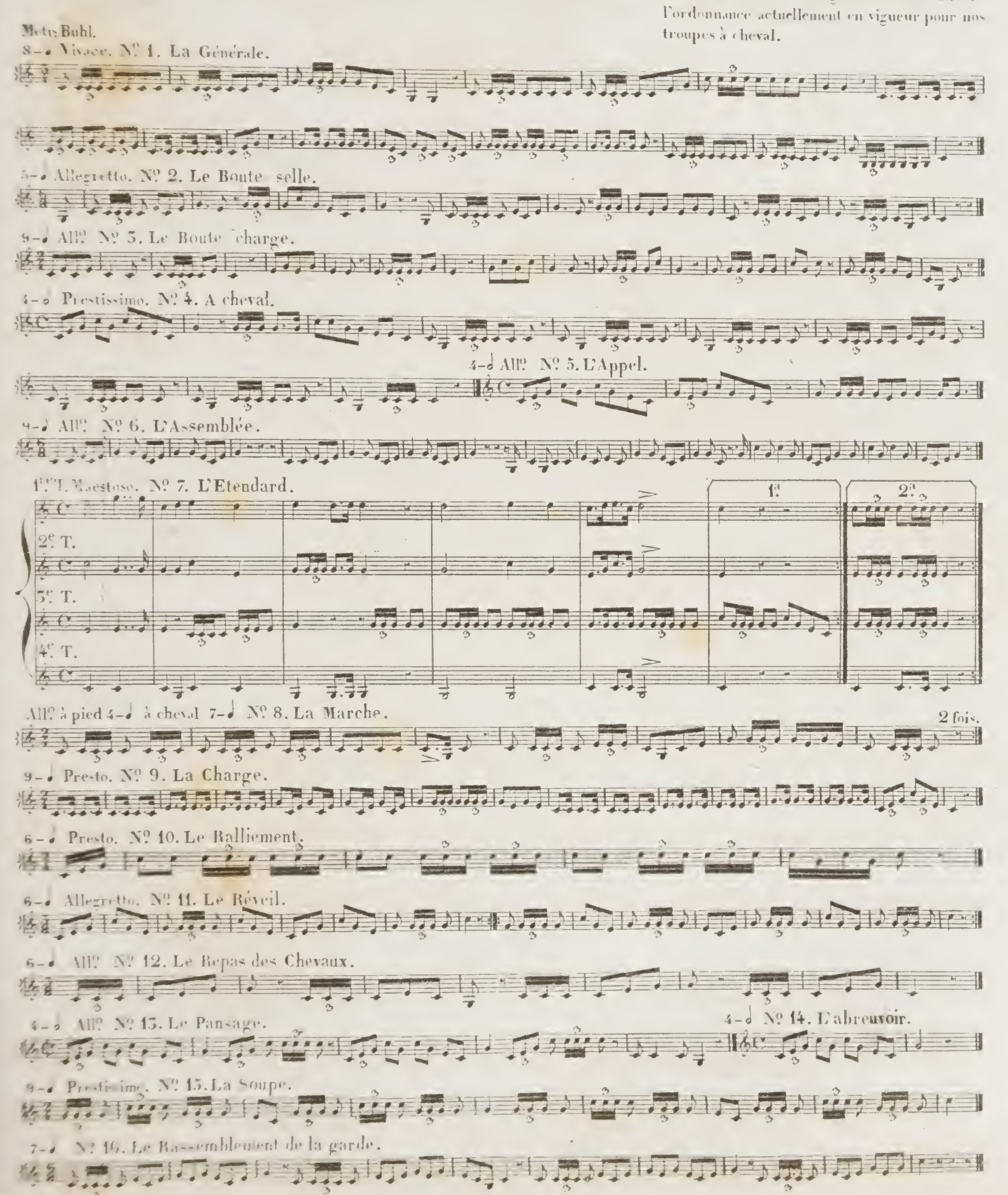
ORDONNANCE de TROMPETTE

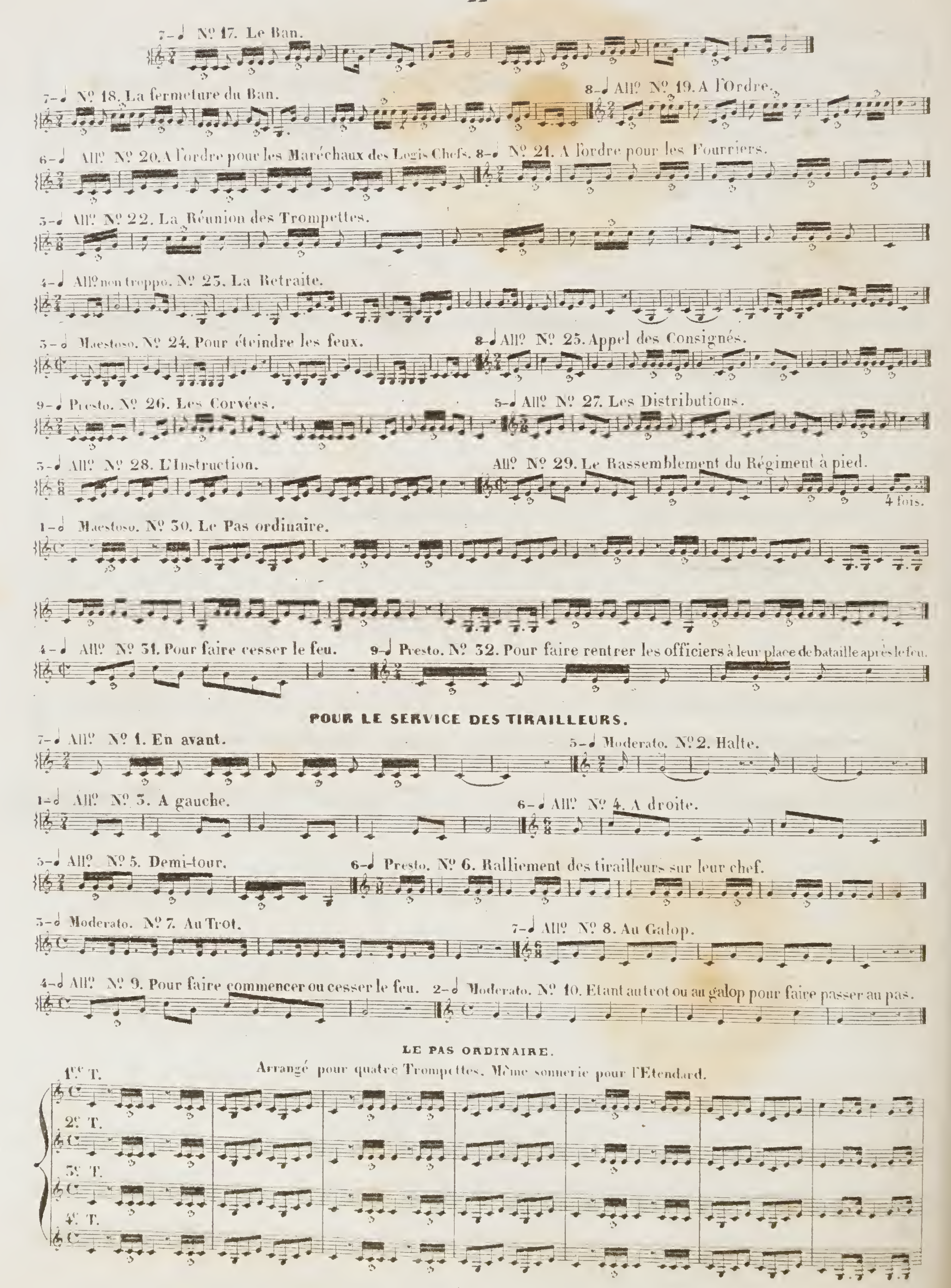
POUR LES TROUPES A CHEVAL.
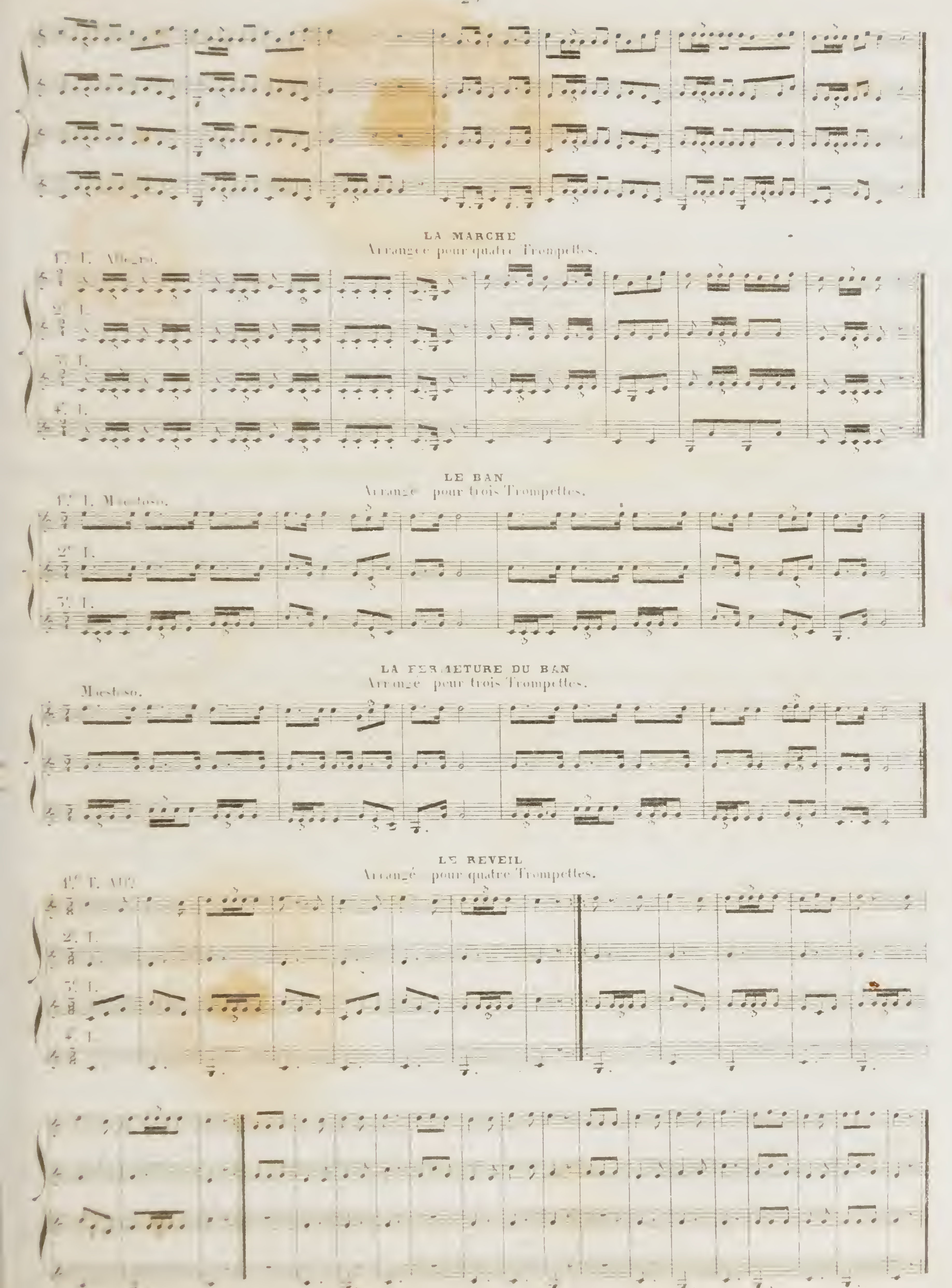
Par **DAVID BUHL**

Membre de la Légion d'Honneur.

Cette Ordonnance fut envoyée à la Commission en 1825 et adoptée la même année, mais elle ne fut envoyée aux régiments qu'en 1829. Depuis elle n'a subi aucun changement et c'est encore l'ordonnance actuellement en vigueur pour nos troupes à cheval.




7– N° 17. Le Ban.
7– N° 18. La fermeture du Ban.
8– All° N° 19. A l'Ordre.
6– All° N° 20. A l'ordre pour les Maréchaux des Logis Chefs.
8– N° 21. A l'ordre pour les Fourriers.
5– All° N° 22. La Réunion des Trompettes.
4– All° non troppo. N° 23. La Retraite.
5– Maestoso. N° 24. Pour éteindre les feux.
8– All° N° 25. Appel des Consignés.
9– Presto. N° 26. Les Corvées.
5– All° N° 27. Les Distributions.
5– All° N° 28. L'Instruction.
All° N° 29. Le Rassemblement du Régiment à pied.
4 fois.
1– Maestoso. N° 30. Le Pas ordinaire.
4– All° N° 31. Pour faire cesser le feu.
9– Presto. N° 32. Pour faire rentrer les officiers à leur place de bataille après le feu.
POUR LE SERVICE DES TIRAILLEURS.
7– All° N° 1. En avant.
5– Moderato. N° 2. Halte.
1– All° N° 3. A gauche.
6– All° N° 4. A droite.
5– All° N° 5. Demi-tour.
6– Presto. N° 6. Ralliement des tirailleurs sur leur chef.
5– Moderato. N° 7. Au Trot.
7– All° N° 8. Au Galop.
4– All° N° 9. Pour faire commencer ou cesser le feu.
2– Moderato. N° 10. Etant au trot ou au galop pour faire passer au pas.
LE PAS ORDINAIRE.
Arrangé pour quatre Trompettes. Même sonnerie pour l'Etendard.
1re T.
2e T.
3e T.
4e T.



LA MARCHE
Arrangée pour quatre Trompettes.
Allegro.
LE BAN
Arrangé pour trois Trompettes.
LA FERMETURE DU BAN
Arrangé pour trois Trompettes.
Maestoso.
LE REVEIL
Arrangé pour quatre Trompettes.

BATTERIES ET SONNERIES
DE L'INFANTERIE FRANÇAISE.

I.– BATTERIES.

Par Melchior
Chef de Musique. 1831.

Explication des Signes.

Le coup de Baguette — c
Le Fla — f
Les Rats — r
Leur qualité — 3 4 5 7
Les Tras — t
Le Roulement

M. M. 76 — 4 ou 76 pas à la minute.
80 — 3 ou 80 mesures à la minute.
100 — 6/8 ou 100 pas à la minute.
120 — 2 ou 120 pas à la minute.

Silence. Demi-silence.

Nº 1. LA GENERALE. 80

Nº 2. L'ASSEMBLÉE. 80

Nº 3. LE RAPPEL. 80

Nº 4. AU DRAPEAU 80

Nº 5. AUX CHAMPS. 76

Nº 6. Le pas accéléré 110

Nº 7. Le pas de charge 115

Nº 8. LA DIANE. 110

Nº 9. LA RETRAITE. 100

Nº 10. LE BAN. 130

Nº 11. LA MESSE. 80

Nº 12. LA BERLOQUE. 80

Nº 13. Le Rappel aux Tambours. 80

Nº 14. LE ROULEMENT.

Nº 15. A L'ORDRE.

Pour les Sergents majors.

Pour les Sergents.

Pour les Fourriers.

Pour les Caporaux.

Nº 16. LE PAS REDOUBLÉ. 50

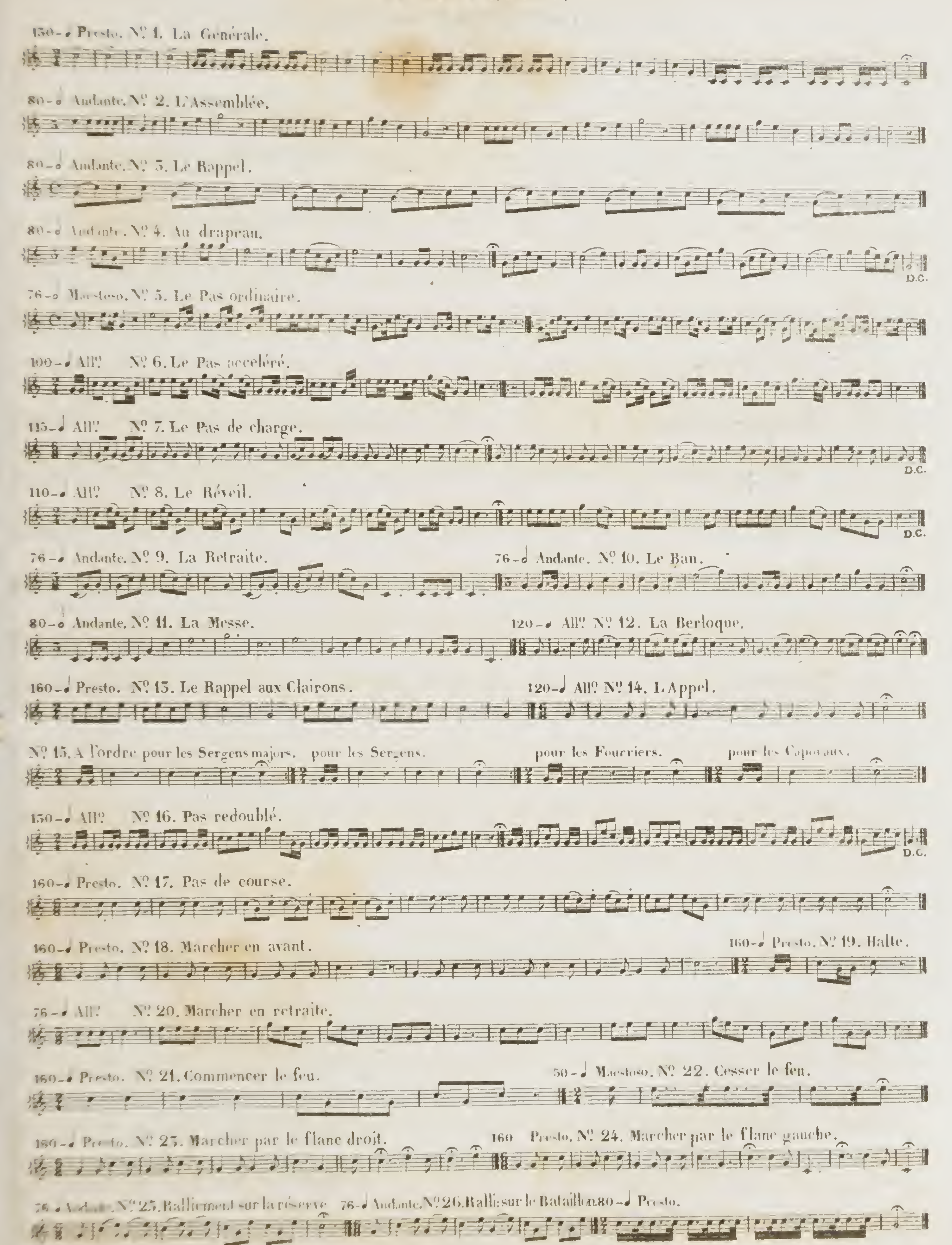
Nº 17. LE PAS DE COURSE.

Nº 18. HALTE. 120

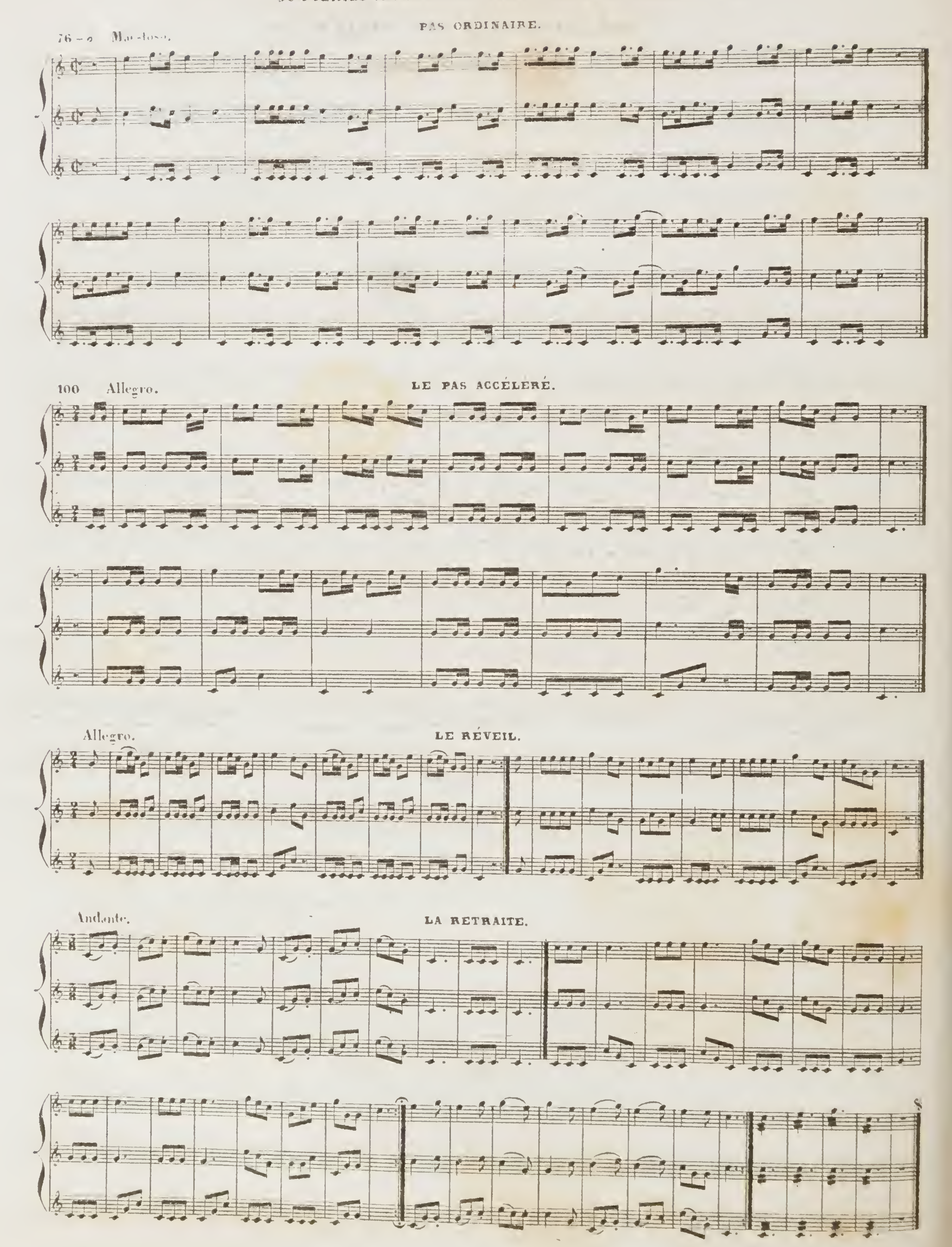
Nº 19. MARCHER EN RETRAITE. 80

Nº 20. COMMENCER LE FEU. 80

II.-SONNERIES.



SONNERIES ARRANGÉES POUR TROIS CLAIRONS.



SONNERIES POUR L'EXERCICE DES BATAILLONS
DE CHASSEURS D'ORLEANS.

Extraites de l'ordonnance du Roi du 22 Juillet 1845 sur l'Exercice et les Manœuvres des bataillons de Chasseurs d'Orléans.

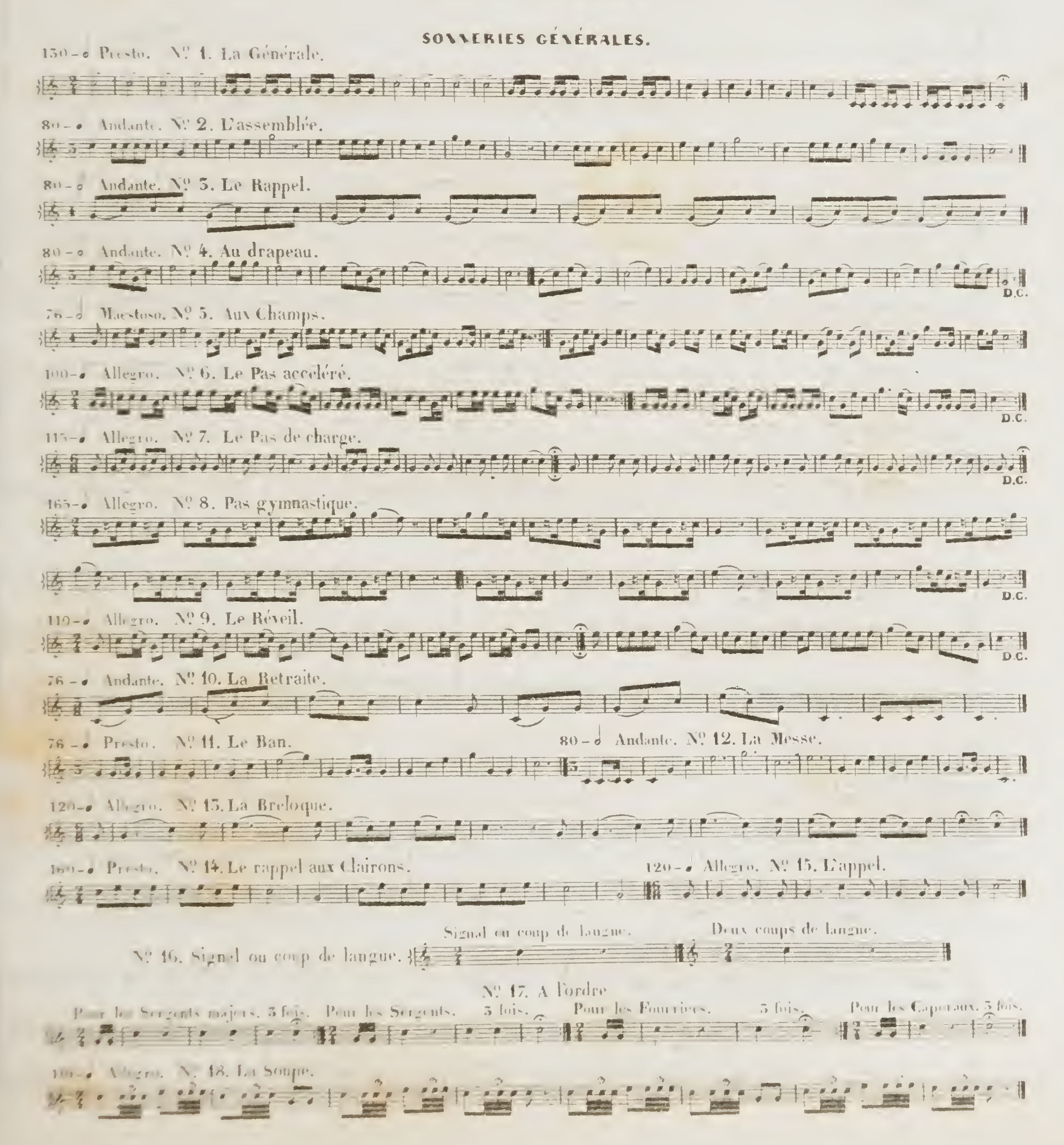
Explication des signes.
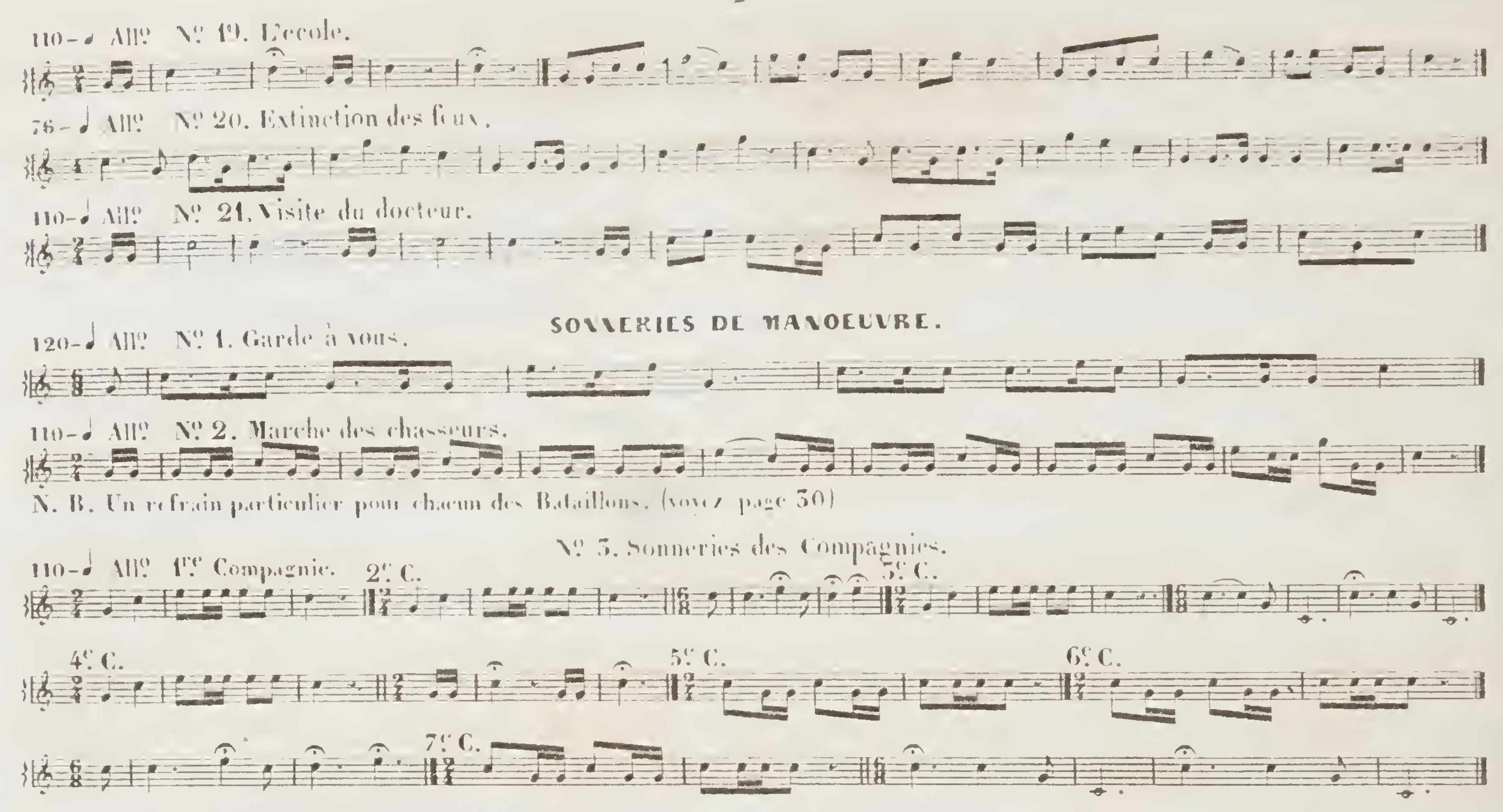
M. M.

76 ... ou 76 pas à la minute. — 100 ... 6/8 ou 100 pas à la minute.

80 ... 3 ou 80 mesures à la minute. — 120 ... 2 ou 120 pas à la minute.

Silence ... Demi-silence ...





On voit par ce qui précède, que les quatre premières Compagnies ont la même sonnerie, à l'exception des 2e 3e et 4e Compagnies qui ont un refrain spécial pour chacune d'elles. Il en est de même à l'égard des trois dernières.

CARABINIERS.

SONNERIES DES GROSSES CARABINES.

N° 4. Baïonnette au canon. 80 - 𝅗𝅥 Andante. N° 5. Remettre la baïonnette.

165 - ♩ All° N° 6. Pas gymnastique. D.C.

160 - ♩ Presto. N° 7. Pas de course.

110 - ♩ All° N° 8. Déployer en tirailleurs.

160 - ♩ Presto. N° 9. Marcher en avant. D.C.

76 - ♩ All° N° 10. Marcher en retraite.

160 - ♩ Presto N° 11. Halte. 160 - ♩ Presto. N° 12. Marcher par le flanc droit.

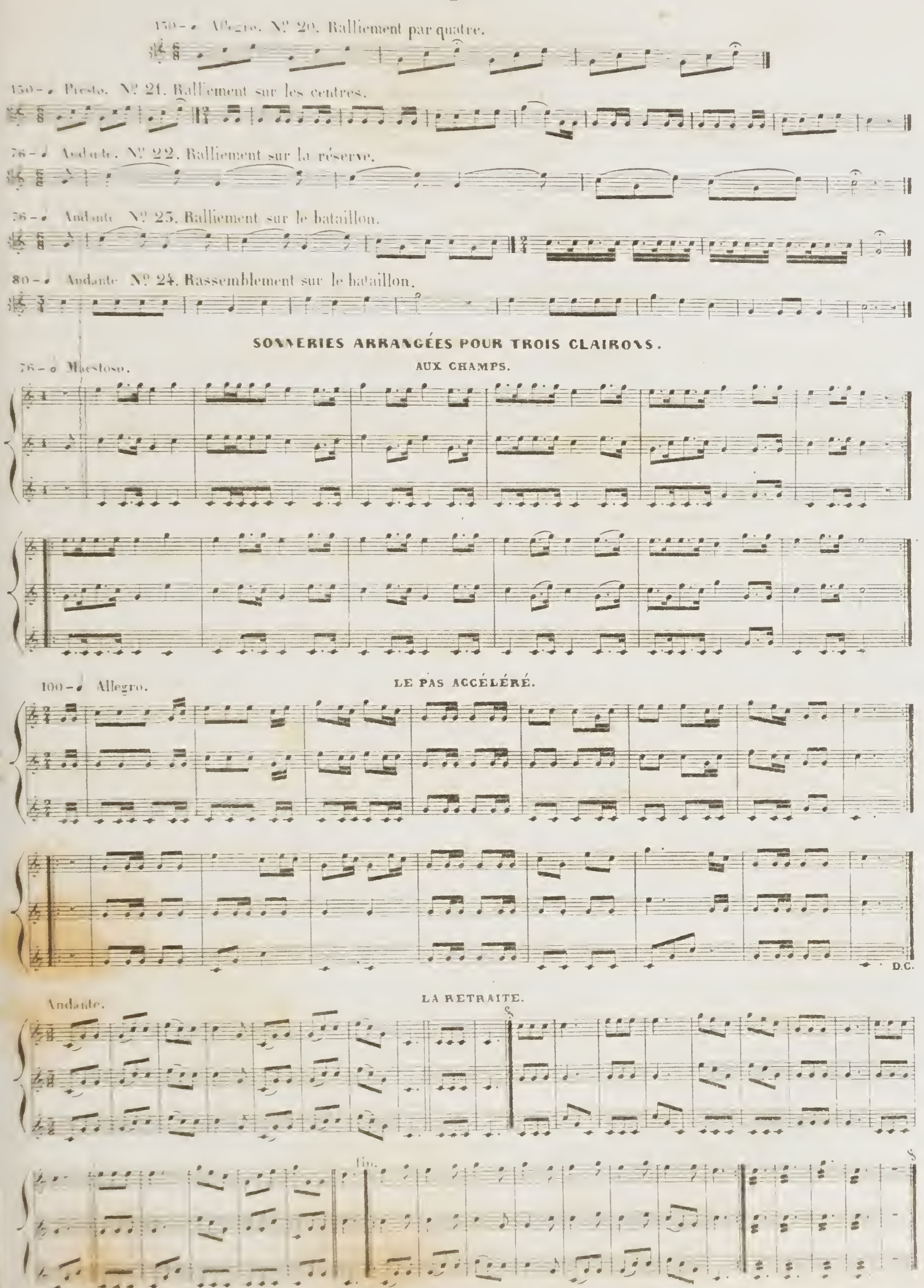
160 - ♩ Presto. N° 13. Marcher par le flanc gauche.

160 - ♩ Presto. N° 14. Commencez le feu. 50 - ♩ Maestoso. N° 15. Cessez le feu.

110 - ♩ All° N° 16. Changer de direction à droite.

110 - ♩ All° N° 17. Changer de direction à gauche.

50 - ♩ Moderato. N° 18. Couchez-vous. 50 - ♩ Moderato. N° 19. Levez-vous.


150 - Allegro. N° 20. Ralliement par quatre.
150 - Presto. N° 21. Ralliement sur les centres.
76 - Andante. N° 22. Ralliement sur la réserve.
76 - Andante N° 23. Ralliement sur le bataillon.
80 - Andante N° 24. Rassemblement sur le bataillon.
SONNERIES ARRANGÉES POUR TROIS CLAIRONS.
76 - Maestoso.
AUX CHAMPS.
100 - Allegro.
LE PAS ACCÉLÉRÉ.
D.C.
Andante.
LA RETRAITE.
fin.

CHASSEURS D'ORLÉANS.

REFRAINS

DES DIX BATAILLONS.

1.er Bataillon.

2.e Bataillon.

3.e Bataillon.

4.e Bataillon.

5.e Bataillon.

6.e Bataillon.

7.e Bataillon.

8.e Bataillon.

9.e Bataillon.

10.e Bataillon.

OBSERVATIONS GENERALES RELATIVES

A L'ECOLE DES TIRAILLEURS.

L'expérience a prouvé que les signaux donnés par le Clairon à une ligne de tirailleurs, dans un terrain accidenté, au bruit d'une vive fusillade et par un vent contraire, ne sont pas toujours entendus. Les Officiers et les Sous-officiers se serviront dans ces cas rares, et avec réserve, d'un Sifflet, afin d'être, en toutes circonstances, en communication avec les tirailleurs.

LES SIGNAUX DE SIFFLET SONT AU NOMBRE DE CINQ.

1. *Garde à vous* ———— Coup de sifflet longtemps prolongé.
2. *En avant* ———— Quatre coups de sifflet.
3. *Halte* ———— Simuler la sonnerie de halte des Clairons.
4. *En retraite* ———— Simuler la sonnerie de retraite des Clairons.
5. *Ralliement* ———— Coups de sifflet saccadés et progressivement accélérés.

Texte de l'ordonnance du 22 Juillet 1845.

SONNERIES ITALIENNES

ANTIQUES SONNERIES ITALIENNES

XVII Siècle.

Tirées de l'ouvrage qui a pour titre: *Modo per imparare a sonare di Tromba tanto di guerra quanto Musicalmente in organo etc. di Girolamo Fantini da Spoleti Trombetta Maggiore del sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando II.* In Francfort per Daniel Wuatsch 1638.

Premier appel de guerre. Prima chiamata di guerra.

Boute selle. Sparata di Butta sella.

Si replica la sparata, e poi segue la rotta.

On recommence et l'on va jusqu'au signe †.

Si ricominci la sparata, e si termini alla croce.

A Cheval. L'accavallo.

La Marche. La Marciata.

Second appel que l'on sonne avant la bataille. Seconda Chiamata che si và sonata avanti la Battaglia.

Bataille. Battaglia.

A l'étendard. Allo Stendardo.

Ughetto.

Retraite. Ritirata di Capriccio.

Dressez la tente. Butta la Tenda.

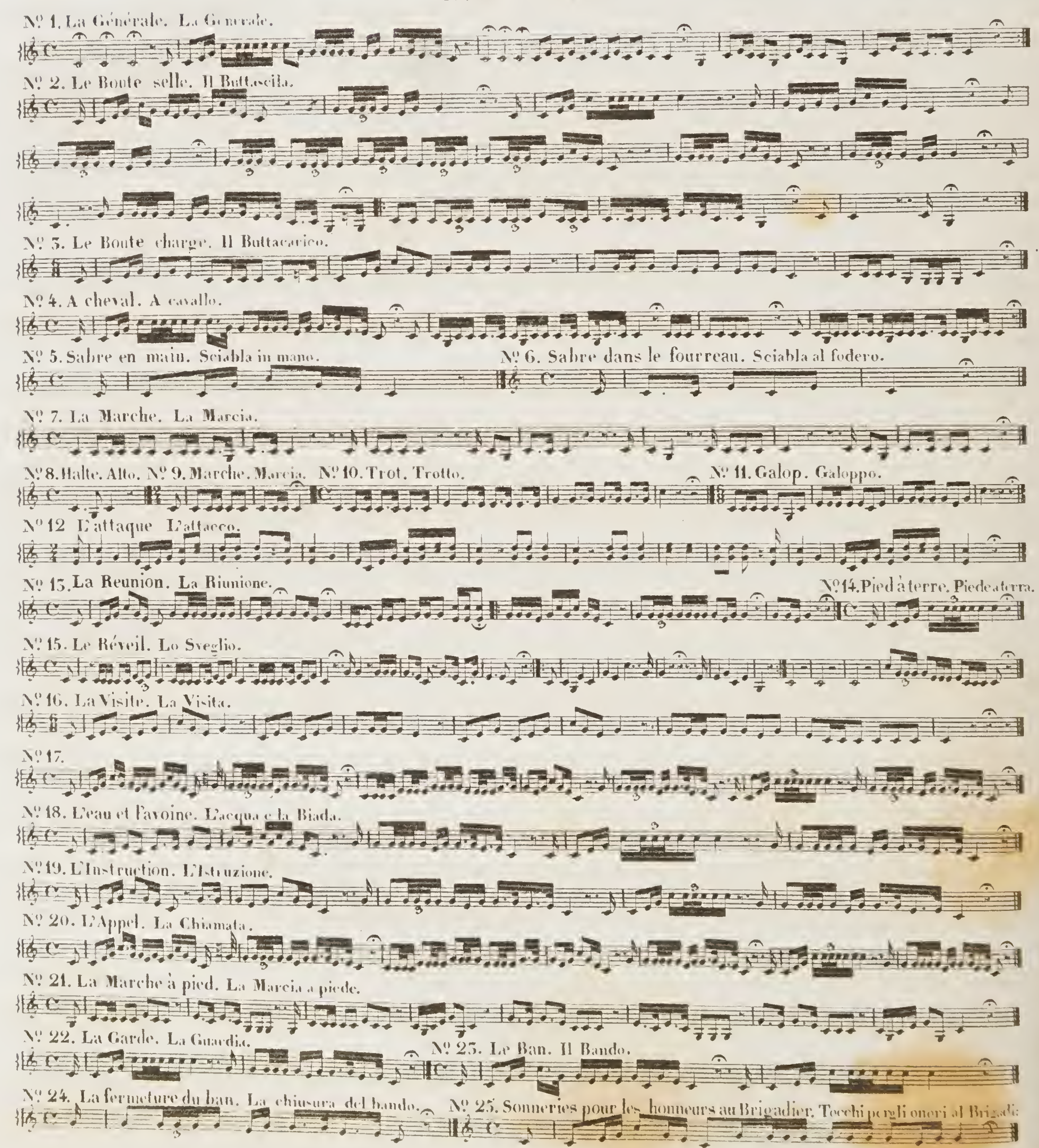
A table. Tutti a tavola.

SONNERIES des TROMPETTES
DE LA CAVALERIE NAPOLITAINE.

Tirées de l'ouvrage: Ordinanza di sua Maesta per gli esercizi e le evoluzioni delle truppe di Cavalleria seguita da un trattato sulla conformazione ferratura, conservazione del Cavallo ed addestramento dei puledri di Rimonta. Parte terza - Evoluzioni di reggimento di linea. Napoli 1843.

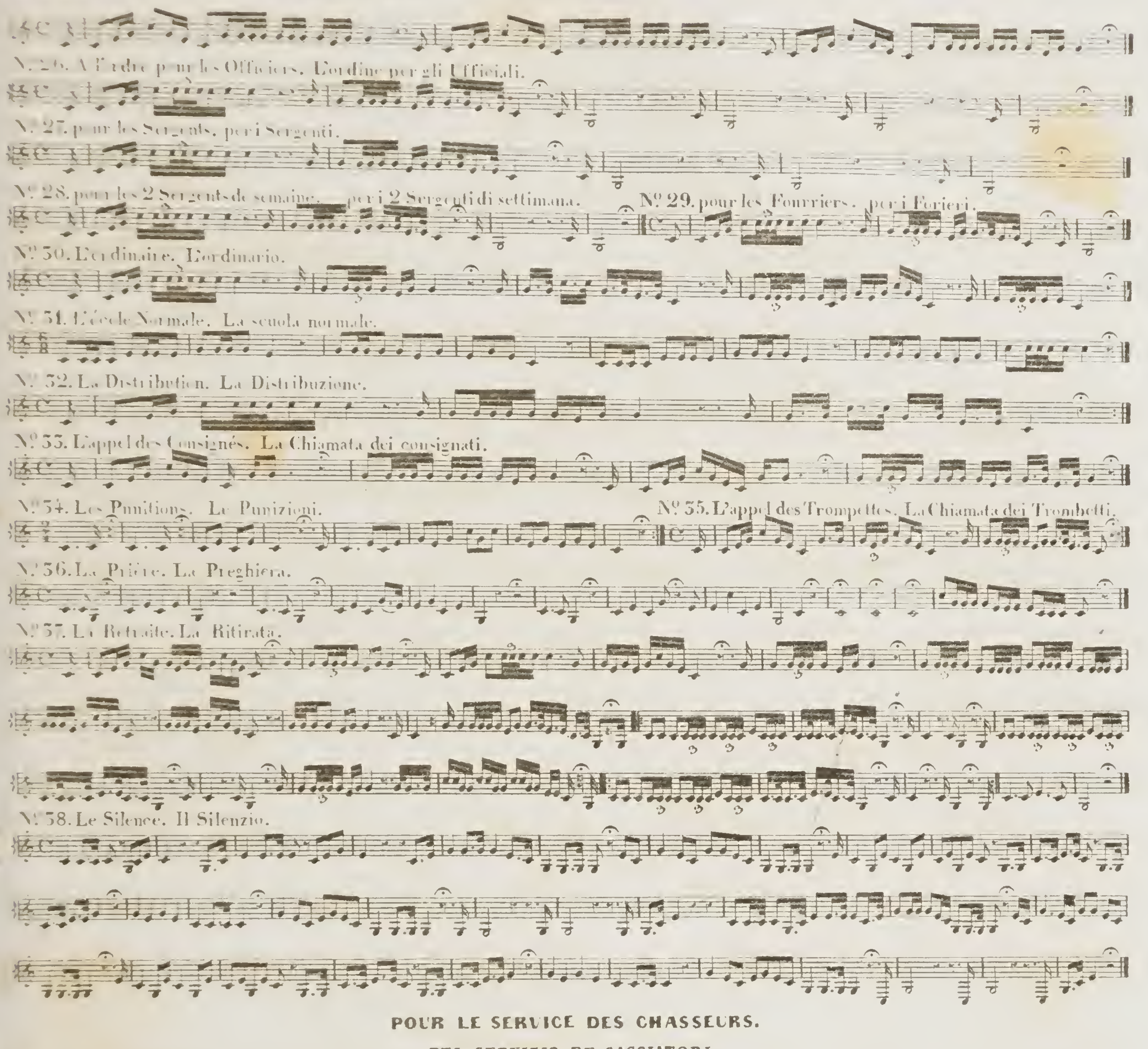
Bibliot: de S. A. R. feu le Duc d'Orléans.

SONNERIES DE TROMPETTES.
TOCCHI DI TROMBA.



Pour les honneurs au Maréchal, au Lt Général, l'appel ou le Governo et la même sonnerie pour les princes du sang et les cousins du Roi. Pour le Roi, la Reine et le Prince héréditaire, la Marche.

Onori al Maresciallo, al Tenente Gle La Chiamata o sia il Governo, e l'istessa suonaria ai Principi del sangue, ed ai Germani del Re (N°) Al Re, alla Regina, ed al Pe ereditario, la Marcia.



POUR LE SERVICE DES CHASSEURS.

PEL SERVIZIO DE CACCIATORI.

N° 1. Chasseurs en avant. Cacciatori in avanti. N° 2. Etendre le cordon. Stendere il cordone. N° 3. Feu. Fuoco.

N° 4. Cesser le feu. Cessare il fuoco. N° 5. Feu de retraite. Fuoco di ritirata.

N° 6. En avant. In avanti. N° 7. A droite. A dritta.

N° 8. A gauche. A sinistra. N° 9. Demi tour. Mezzo giro. N° 10. Halte. Alto. N° 11. Passage du défilé.

N° 12. La réunion des chasseurs. Riunione de cacciatori.

N° 13. La Charge pour les Fourrageurs. Carica da Foraggiatori.

Pour passer du *Trot* au *Pas* on sonne *Halte*, puis *En Avant*. Stando al *Trotto*, per passare al *Passo* si suona *Alto* ed in *Avanti*.

SONNERIES
DE L'INFANTERIE PIEMONTAISE.

Extraites de l'ouvrage: Regolamento d'esercizio per l'Infanteria Torino 1816.

1. Marche. Marcia.
2. Pas double. Passo doppio. D.C.
3. Pas de course. Passo di corsa.
4. Halte. Alto.
5. Retraite. Ritirata.
6. Appuyer à droite. Appoggiare a destra.
7. Appuyer à gauche. Appoggiare a sinistra.
8. S'étendre. Stendersi.
9. Se serrer. Serrarsi.
10. Faire feu. Far fuoco.
11. Cesser le feu. Cessare il fuoco.
12. Faire feu en marchant. Far fuoco marciando.
13. Faire feu en se retirant. Far fuoco ritirandosi.
14. Se coucher à terre. Coricarsi a terra.
15. Se lever. Alzarsi.
16. Se disperser. Disperdersi.
17. Former la ligne. Formar la linea.
18. Former la colonne. Formar la colonna.
19. Former la compagnie. Formar la compagnia.
20. Former le peloton. Formar il pelotone.
21. Former le carré. Formar il quadrato.
22. Changer le front de la ligne ou de la colonne. Cambiar fronte della linea o colona.
23. Posez arme. Armi al piede.
24. Portez arme. Portar l'armi.
25. L'alarme. L'allarmi.
26. Détacher l'avant garde. Mandar fuori l'avantguardia.
27. Détacher l'arrière garde. Mandar fuori la retroguardia.
28. Mandar fuori li Fiancheggiatori.
29. En apercevant l'ennemi. Nel scoprir il nemico.
30. Former la chaîne. Formar la catena.
31. Détacher les tirailleurs. Distaccare li tirailleurs.
32. Ordre d'attaquer pour les tirailleurs ou la chaîne. Ai tirailleurs o a catena di attacare.
33. Pour appeler l'attention de la ligne. Chiamar l'attenzione della linea.
34. id: de l'avant garde. id: dell'avanguardia.
35. id: de l'arrière garde. id: della retroguardia.
36. id des Flanqueurs. id: dei Fiancheggiatori.
37. Interrogatif. Interrogativo.
38. Affirmatif. Affirmativo.
39. Négatif. Negativo.
40. L'ennemi a de l'Infanterie. Il nemico ha dell'Infanteria.
41. L'ennemi a de la Cavalerie. Il nemico ha della Cavalleria.
42. L'ennemi a de l'Infanterie et de la Cavalerie. Il nemico ha dell'Infanteria e della Cavalleria.
43. L'ennemi a de l'artillerie. Il nemico a dell'artiglieria.
44. L'Infanterie ennemie s'avance. L'Infanteria nemica s'avanza.
45. La Cavalerie ennemie s'avance. La Cavalleria nemica si avanza.
46. L'ennemi est en petit nombre. Il nemico è in piccol numero.
47. L'ennemi est en force. Il nemico è in forza.
48. L'ennemi appuye à droite. Il nemico appoggia a destra.
49. L'ennemi appuye à gauche. Il nemico appoggia a sinistra.
50. L'ennemi est en ligne. Il nemico è in linea.
51. L'ennemi est en colonne ouverte. Il nemico è in colonna aperta.
52. L'ennemi est en colonne serrée. Il nemico è in colonna serrata.
53. L'ennemi tient bon. Il nemico è fermo.
54. L'ennemi se retire. Il nemico si ritira.
55. Poursuivre. Perseguitare o inseguire il nemico.
56. La Charge. La Carica.
57. Rappeler les Tirailleurs. Richiamar li Tirailleurs.
58. Rappeler l'avant garde. Richiamar l'avanguardia.
59. Rappeler l'arrière garde. Richiamar la retroguardia.
60. Rappeler les Flanqueurs. Richiamar li Fiancheggiatori.

SIGNAUX DE TROMPETTES

POUR LES EXERCICES ET LES EVOLUTIONS.

Tirés de l'ouvrage qui a pour titre: Biglietto veggio delli 12 febbraio 1833. Esercizi ed evoluzioni della Cavalleria.

SIGNAUX DE TROMPETTES.

SEGNALI COLLA TROMBA.

1. Le Réveil. La Sveglia.

2. L'avoine. La Profenda.

3. L'appel. La chiamata.

4. Le demi appel. La mezza chiamata.

5.

6. L'abreuvoir. Abbeveraggio.

7. La Distribution. La Distribuzione.

8. Les Corvées. Le Fatiche.

9. Repas des hommes. Pasto degli uomini.

10. A l'ordre pour les officiers. Ordine de sig.ri uffiziali.

11. A l'ordre pour les fourriers d'escadron. Ordine de Forieri di squadrone.

12. pour les Maréchaux des logis. per li Mareschi d'alloggio.

13. pour les brigadiers fourriers. de Brigad.ri For.ri

14. pour les Brigadiers. de Brigadieri.

15. L'appel des Trompettes. La chiamata de Tromb.ri

16. Inspection de la Garde. Ispezione della Guardia.

17. L'appel d'un piquet. La chiamata di un picchetto.

18. L'appel des Consignés. La chiamata de consegnati.

19. La Prière. La Preghiera.

20. L'assemblée. L'assemblea.

21. La Retraite. La Ritirata.

22. Le silence. Il silenzio.

23. La Botte selle. Il Butta sello.

24. Le Bagage (sert aussi pour la charge en fourrageurs). Il Bagaglio (serve anche per la carica in foraggieri).

A cheval sert en guise de Générale quand il est sonné à l'improviste sans être précédé du Boute selle.

25. A cavallo serve di Generala quando è suonato improvisamente senz'essere preceduto dal Butta sella.

POUR LES EXERCICES A CHEVAL ET A PIED.

PER GLI ESERCIZI A CAVALLO, ED A PIEDI.

I. Marche. Marcia.

II. Tirer le sabre. Il trar la sciabola.

III. Remettre le sabre. Il rimetter la sciabola

IV. Halte. Alt.

V. Le trot. Il trotto.

VI. Le Galop. Il galoppo.

VII. La Charge. La Carica.

Garde à vous! (sert dans tous les cas)
VIII. Il guardia a voi (serve in tutti i casi)

IX. Passaggio di stretto.

X. Le serre file. Il serra Truppa.

XI. Pour ouvrir. L'aprire i bandi.

XII. Pour fermer. Il chiudere i bandi.

XIII. Commencer le feu. L'incominciar il fuoco.

XIV. Cesser le feu. Il cessare il fuoco.

En avant en Explorateurs.
XV. Avanti in Esploratori

XVI. A droite. Per soldato a destra.

XVII. A gauche. Per soldato a sinistra.

XVIII. Front. Il dietro fronte.

XIX. La Retraite. La Ritirata.

XX. Réunion des Explorateurs à leur chef. Riunione degl' Esplori al loro capo.

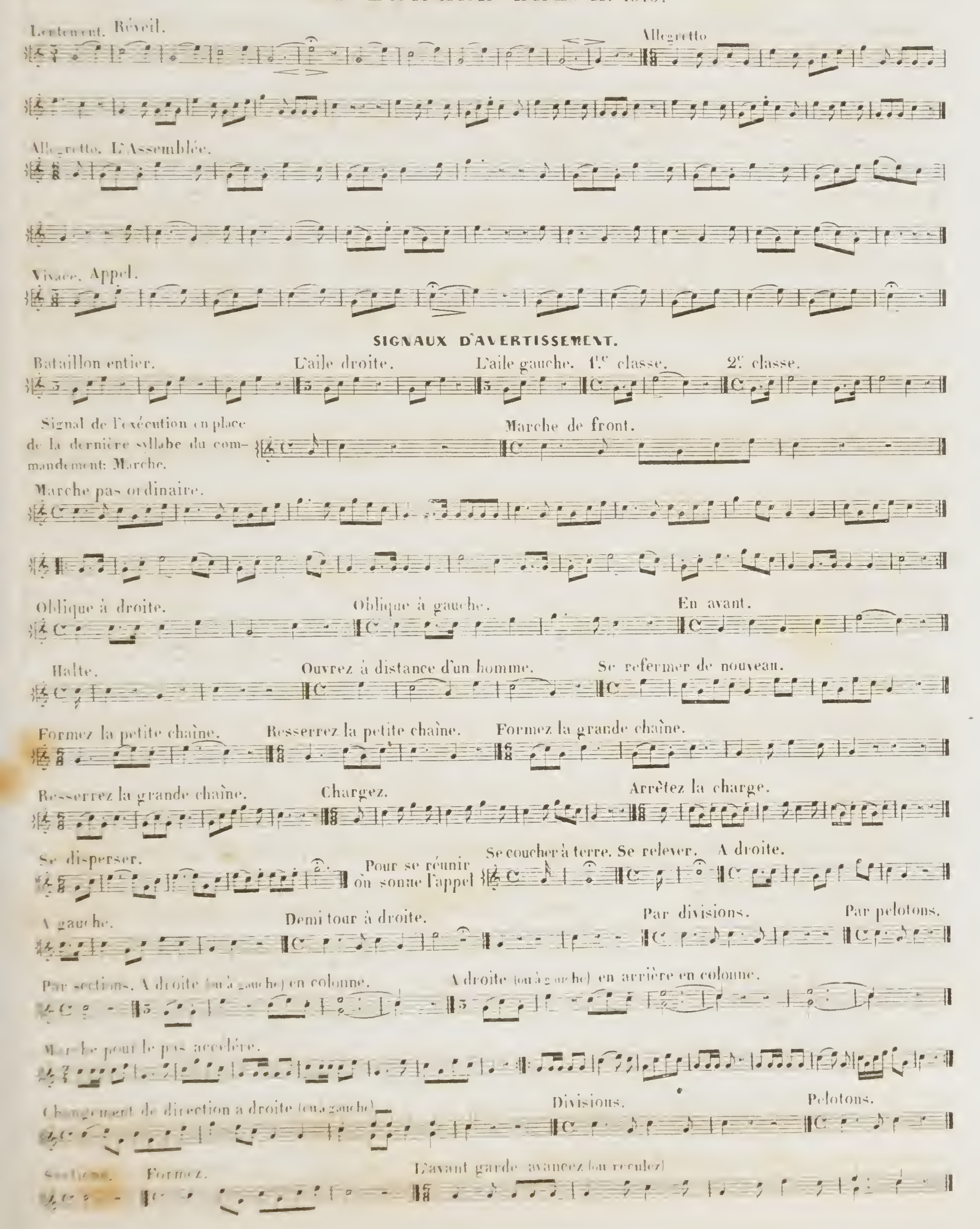
Pour mettre pied à terre. Per metter piede a terra.
XXI.
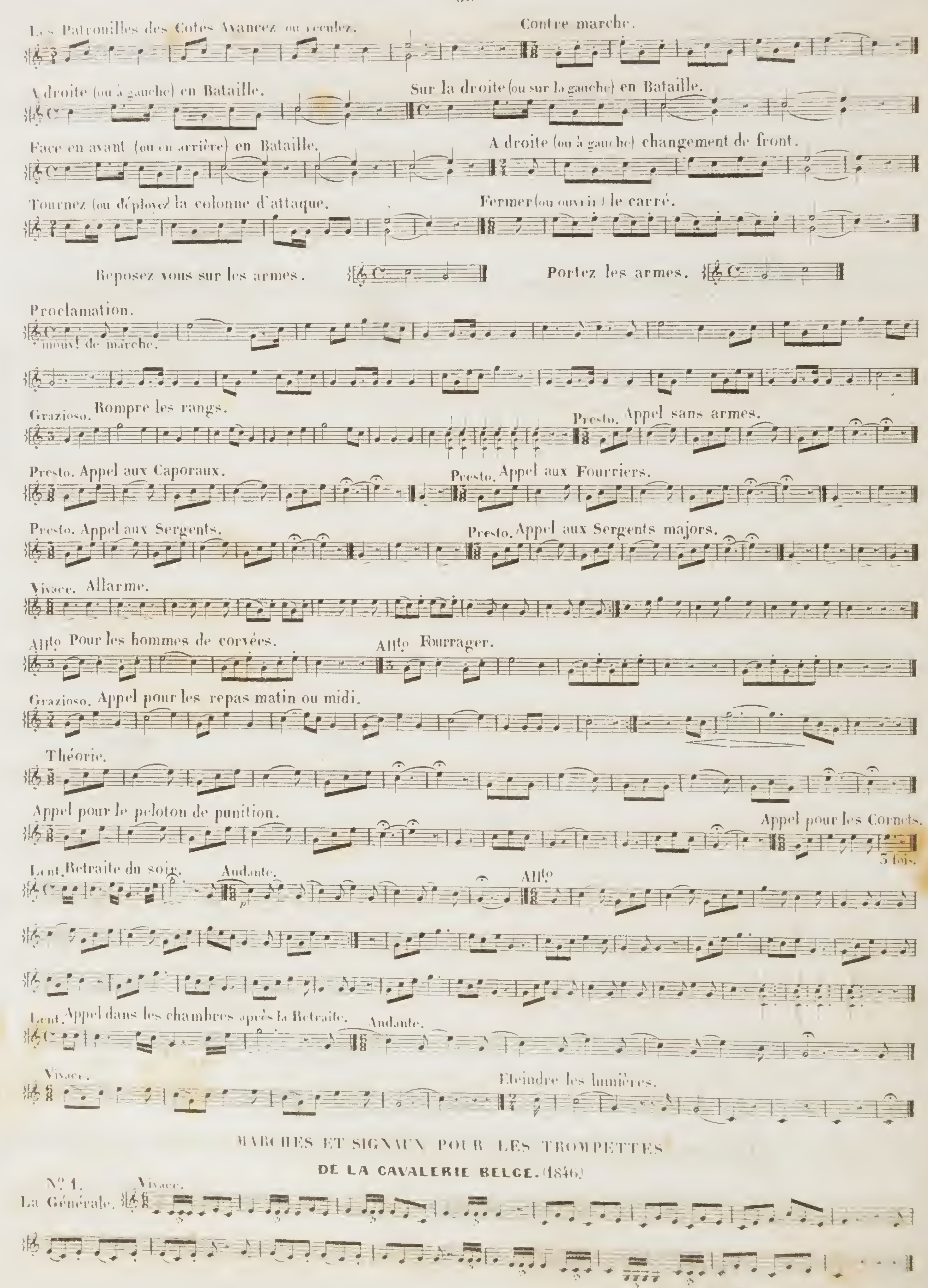
SONNERIES BELGES

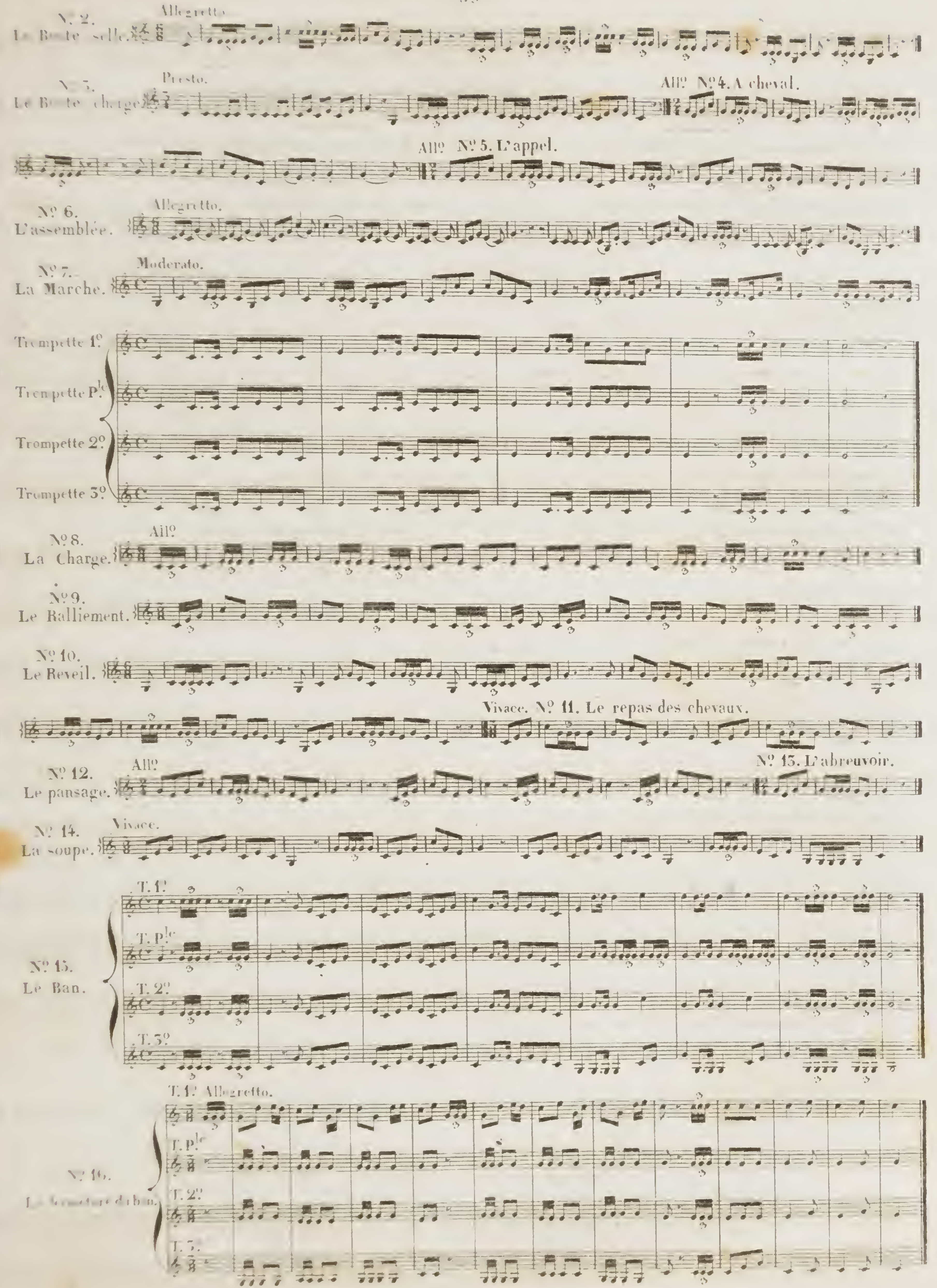
MARCHES ET SIGNAUX
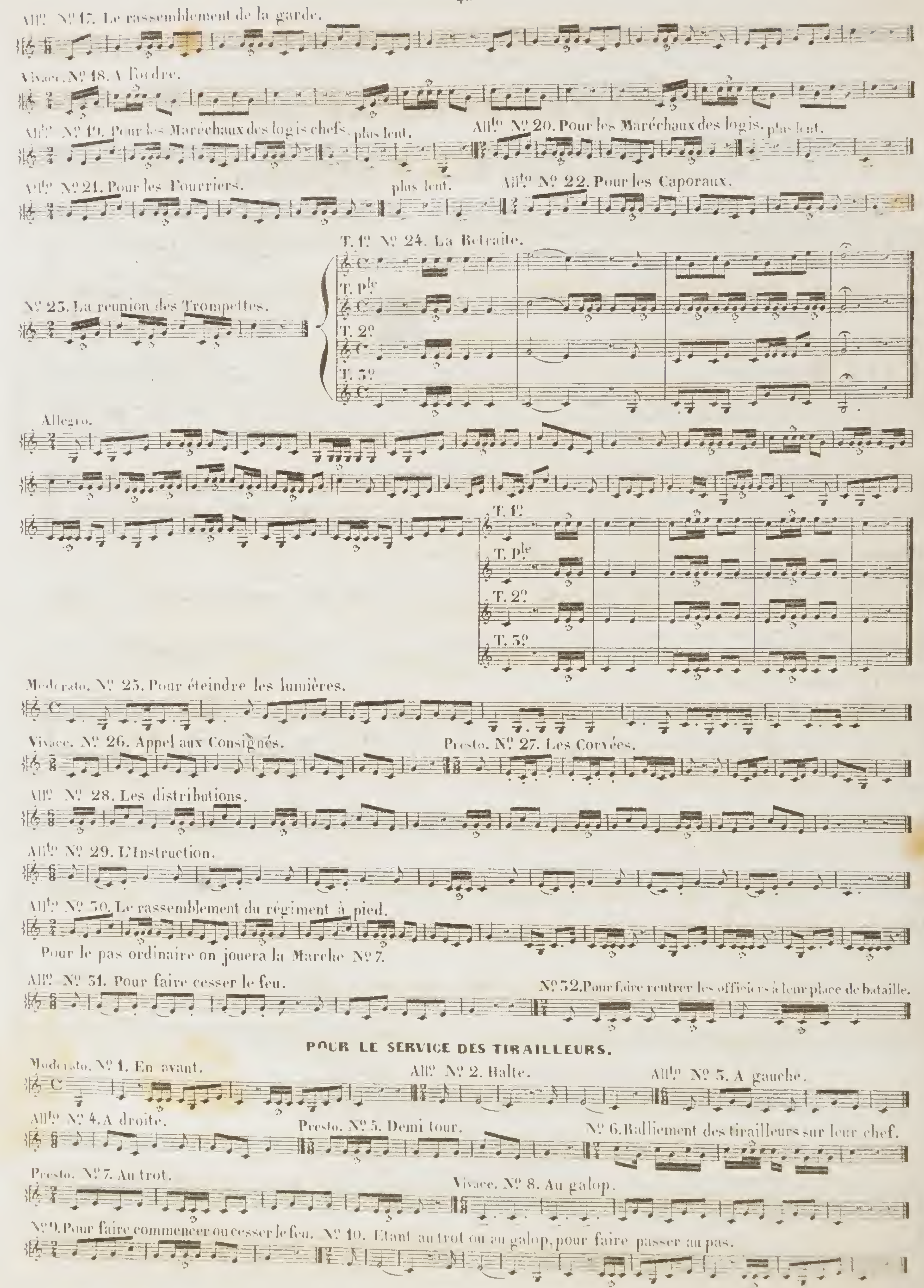
POUR LES CORNETS DES BATAILLONS DE CHASSEURS

DE L'ARMÉE BELGE. (1846).




Les Patrouilles des Cotés Avancez ou reculez.
Contre marche.
A droite (ou à gauche) en Bataille.
Sur la droite (ou sur la gauche) en Bataille.
Face en avant (ou en arrière) en Bataille.
A droite (ou à gauche) changement de front.
Tournez (ou déployez) la colonne d'attaque.
Fermer (ou ouvrir) le carré.
Reposez vous sur les armes.
Portez les armes.
Proclamation.
mouv.t de marche.
Grazioso. Rompre les rangs.
Presto. Appel sans armes.
Presto. Appel aux Caporaux.
Presto. Appel aux Fourriers.
Presto. Appel aux Sergents.
Presto. Appel aux Sergents majors.
Vivace. Allarme.
All.to Pour les hommes de corvées.
All.to Fourrager.
Grazioso. Appel pour les repas matin ou midi.
Théorie.
Appel pour le peloton de punition.
Appel pour les Cornets.
3 fois.
Lent. Retraite du soir.
Andante.
All.to
Lent. Appel dans les chambres après la Retraite.
Andante.
Vivace.
Eteindre les lumières.
MARCHES ET SIGNAUX POUR LES TROMPETTES
DE LA CAVALERIE BELGE. (1846)
N.° 1.
Vivace.
La Générale.


N° 2.
Le Boute selle.
Allegretto
N° 3.
Le Boute charge.
Presto.
All° N° 4. A cheval.
All° N° 5. L'appel.
N° 6.
L'assemblée.
Allegretto.
N° 7.
La Marche.
Moderato.
Trompette 1°
Trompette P.le
Trompette 2°
Trompette 3°
N° 8.
La Charge.
All°
N° 9.
Le Ralliement.
N° 10.
Le Reveil.
Vivace. N° 11. Le repas des chevaux.
N° 12.
Le pansage.
All°
N° 13. L'abreuvoir.
N° 14.
La soupe.
Vivace.
T. 1°
T. P.le
N° 15.
Le Ban.
T. 2°
T. 3°
T. 1° Allegretto.
T. P.le
N° 16.
La fermeture du ban.
T. 2°
T. 3°

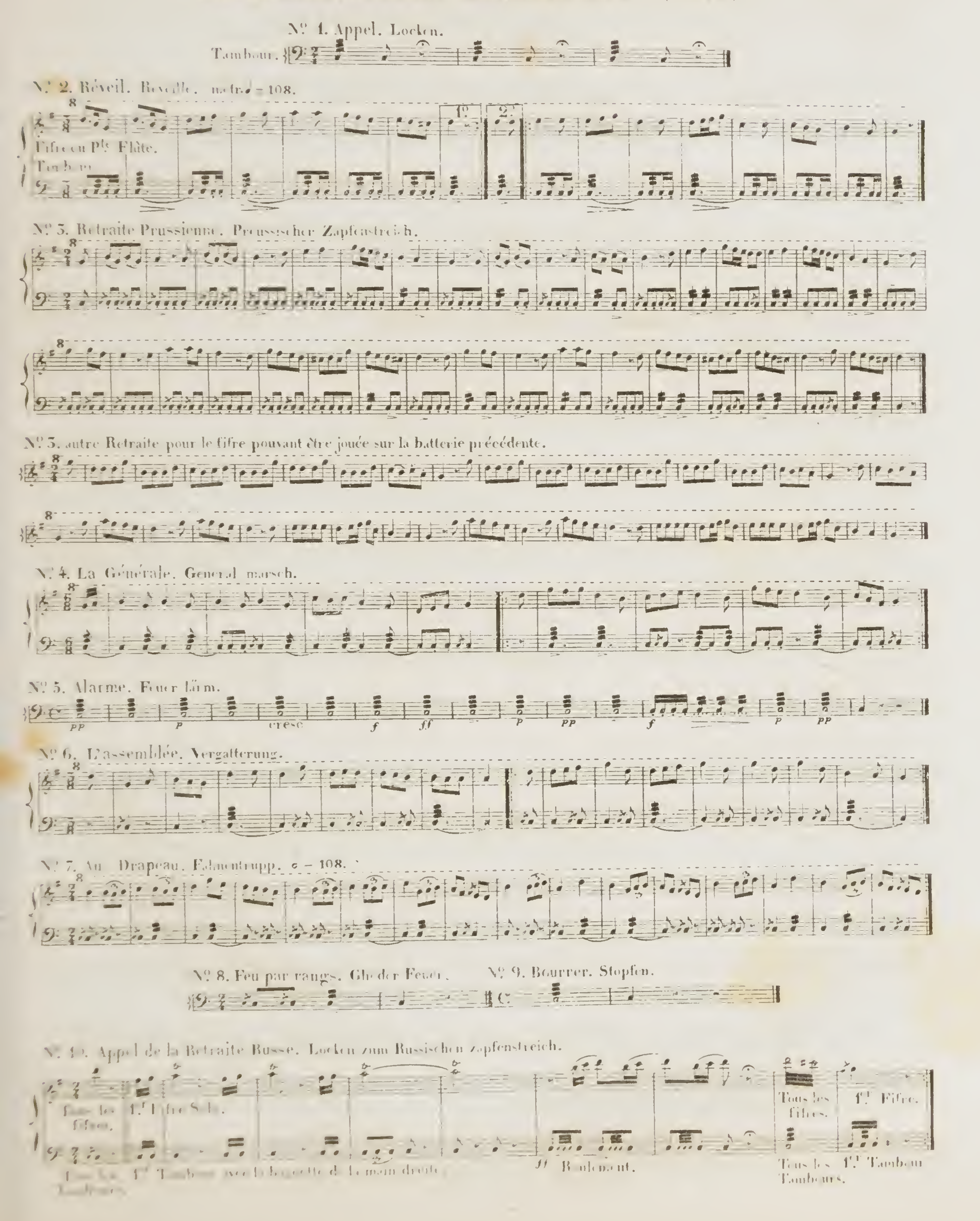

All? N? 17. Le rassemblement de la garde.
Vivace. N? 18. A l'ordre.
All? N? 19. Pour les Maréchaux des logis chefs. plus lent.
All!o N? 20. Pour les Maréchaux des logis. plus lent.
All? N? 21. Pour les Fourriers.
plus lent.
All!o N? 22. Pour les Caporaux.
N? 23. La reunion des Trompettes.
T. 1? N? 24. La Retraite.
T. P!e
T. 2?
T. 3?
Allegro.
T. 1?
T. P!e
T. 2?
T. 3?
Moderato. N? 25. Pour éteindre les lumières.
Vivace. N? 26. Appel aux Consignés.
Presto. N? 27. Les Corvées.
All? N? 28. Les distributions.
All!o N? 29. L'Instruction.
All!o N? 30. Le rassemblement du régiment à pied.
Pour le pas ordinaire on jouera la Marche N? 7.
All? N? 31. Pour faire cesser le feu.
N? 32. Pour faire rentrer les officiers à leur place de bataille.
POUR LE SERVICE DES TIRAILLEURS.
Moderato. N? 1. En avant.
All? N? 2. Halte.
All!o N? 3. A gauche.
All!o N? 4. A droite.
Presto. N? 5. Demi tour.
N? 6. Ralliement des tirailleurs sur leur chef.
Presto. N? 7. Au trot.
Vivace. N? 8. Au galop.
N? 9. Pour faire commencer ou cesser le feu.
N? 10. Etant au trot ou au galop, pour faire passer au pas.

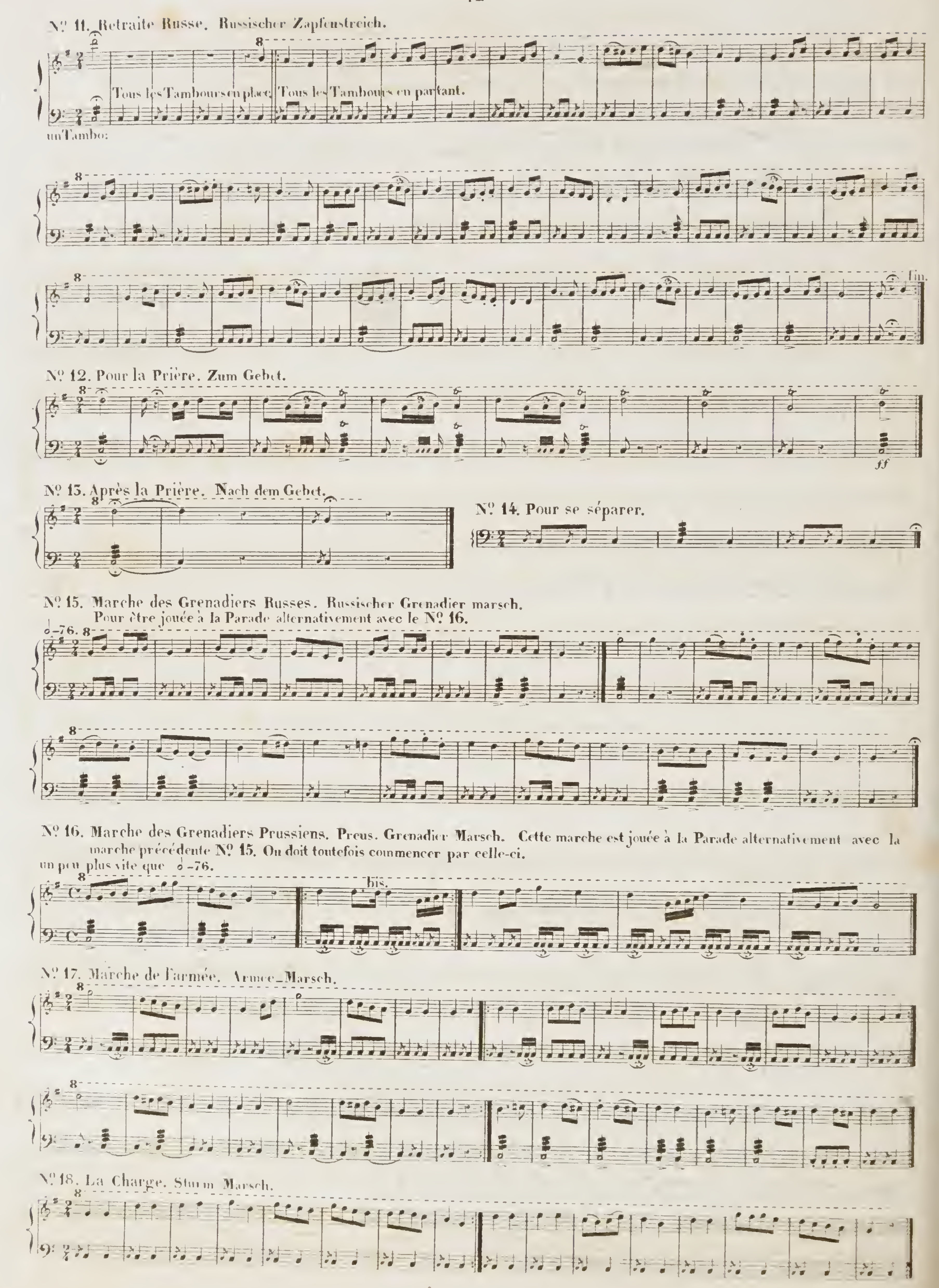
BATTERIES ET SONNERIES ALLEMANDES

SIGNAUX

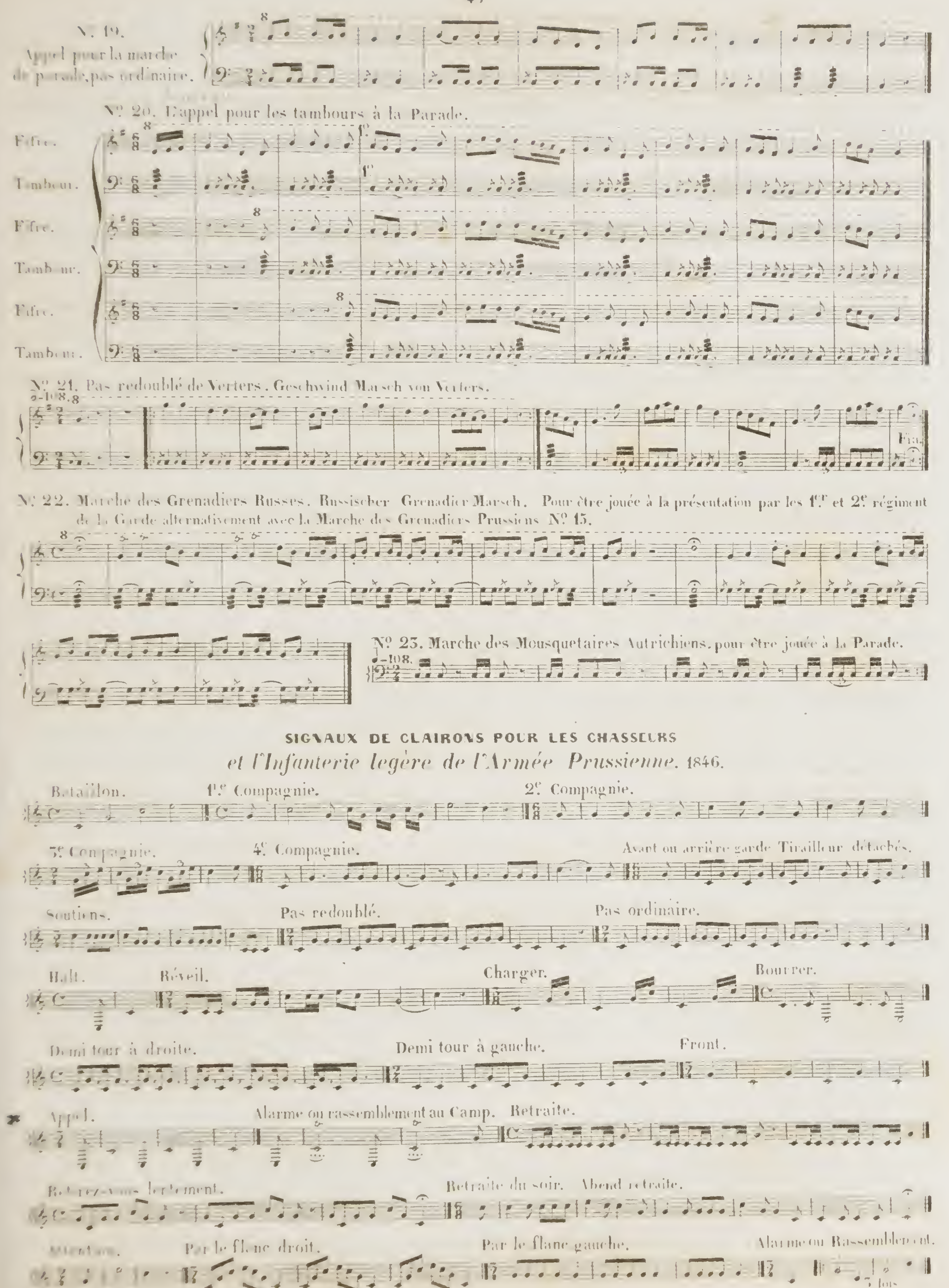
POUR LES TAMBOURS FIFRES ET CLAIRONS

DE L'INFANTERIE PRUSSIENNE. (1846)



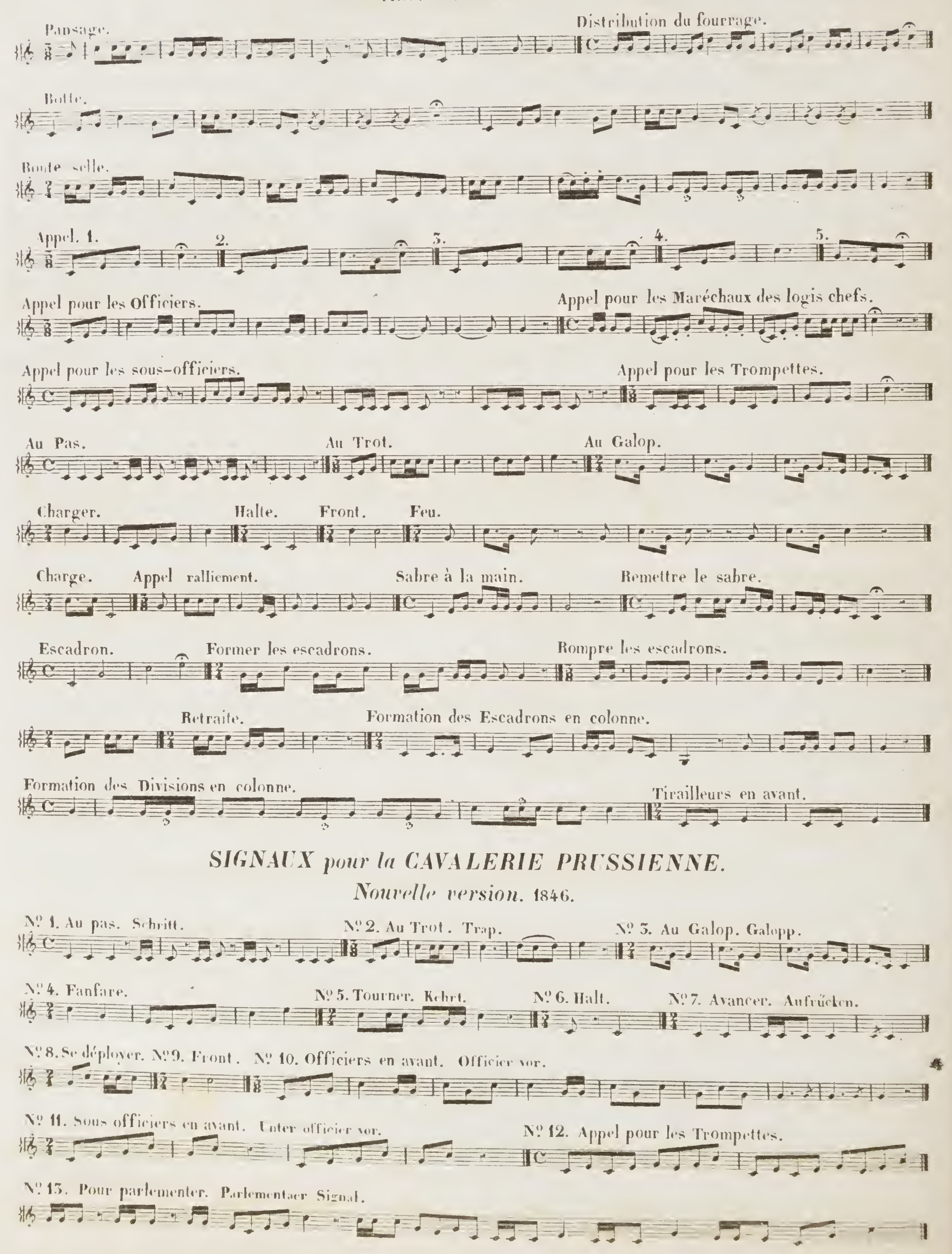


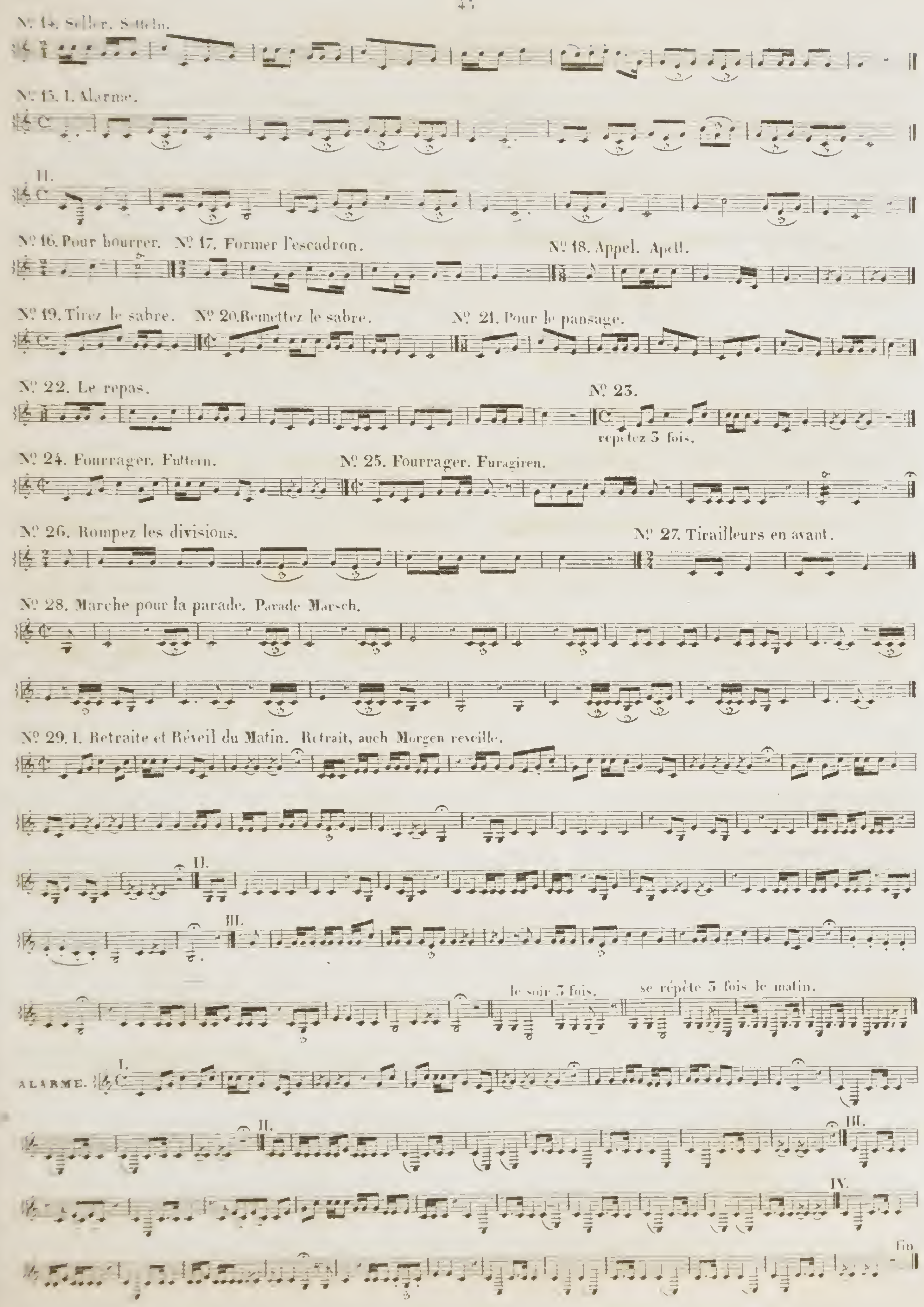
Nº 11. Retraite Russe. Russischer Zapfenstreich.
Tous les Tambours en place. Tous les Tambours en partant.
un Tambo:
Fin.
Nº 12. Pour la Prière. Zum Gebet.
ff
Nº 13. Après la Prière. Nach dem Gebet.
Nº 14. Pour se séparer.
Nº 15. Marche des Grenadiers Russes. Russischer Grenadier marsch.
Pour être jouée à la Parade alternativement avec le Nº 16.
Nº 16. Marche des Grenadiers Prussiens. Preus. Grenadier Marsch. Cette marche est jouée à la Parade alternativement avec la marche précédente Nº 15. On doit toutefois commencer par celle-ci.
un peu plus vite que
bis.
Nº 17. Marche de l'armée. Armee_Marsch.
Nº 18. La Charge. Sturm Marsch.


N° 19.
Appel pour la marche de parade, pas ordinaire.
N° 20. L'appel pour les tambours à la Parade.
Fifre.
Tambour.
Fifre.
Tambour.
Fifre.
Tambour.
N° 21. Pas redoublé de Verters. Geschwind Marsch von Verters.
Fin.
N° 22. Marche des Grenadiers Russes. Russischer Grenadier Marsch. Pour être jouée à la présentation par les 1er et 2e régiment de la Garde alternativement avec la Marche des Grenadiers Prussiens N° 15.
N° 23. Marche des Mousquetaires Autrichiens, pour être jouée à la Parade.
SIGNAUX DE CLAIRONS POUR LES CHASSEURS
et l'Infanterie legère de l'Armée Prussienne. 1846.
Bataillon.
1e Compagnie.
2e Compagnie.
3e Compagnie.
4e Compagnie.
Avant ou arrière garde Tirailleur détachés.
Soutiens.
Pas redoublé.
Pas ordinaire.
Halt.
Réveil.
Charger.
Bourrer.
Demi tour à droite.
Demi tour à gauche.
Front.
Appel.
Alarme ou rassemblement au Camp.
Retraite.
Retirez-vous lentement.
Retraite du soir. Abend retraite.
Attention.
Par le flanc droit.
Par le flanc gauche.
Alarme ou Rassemblement.
3 fois.

SONNERIES de la CAVALERIE PRUSSIENNE.

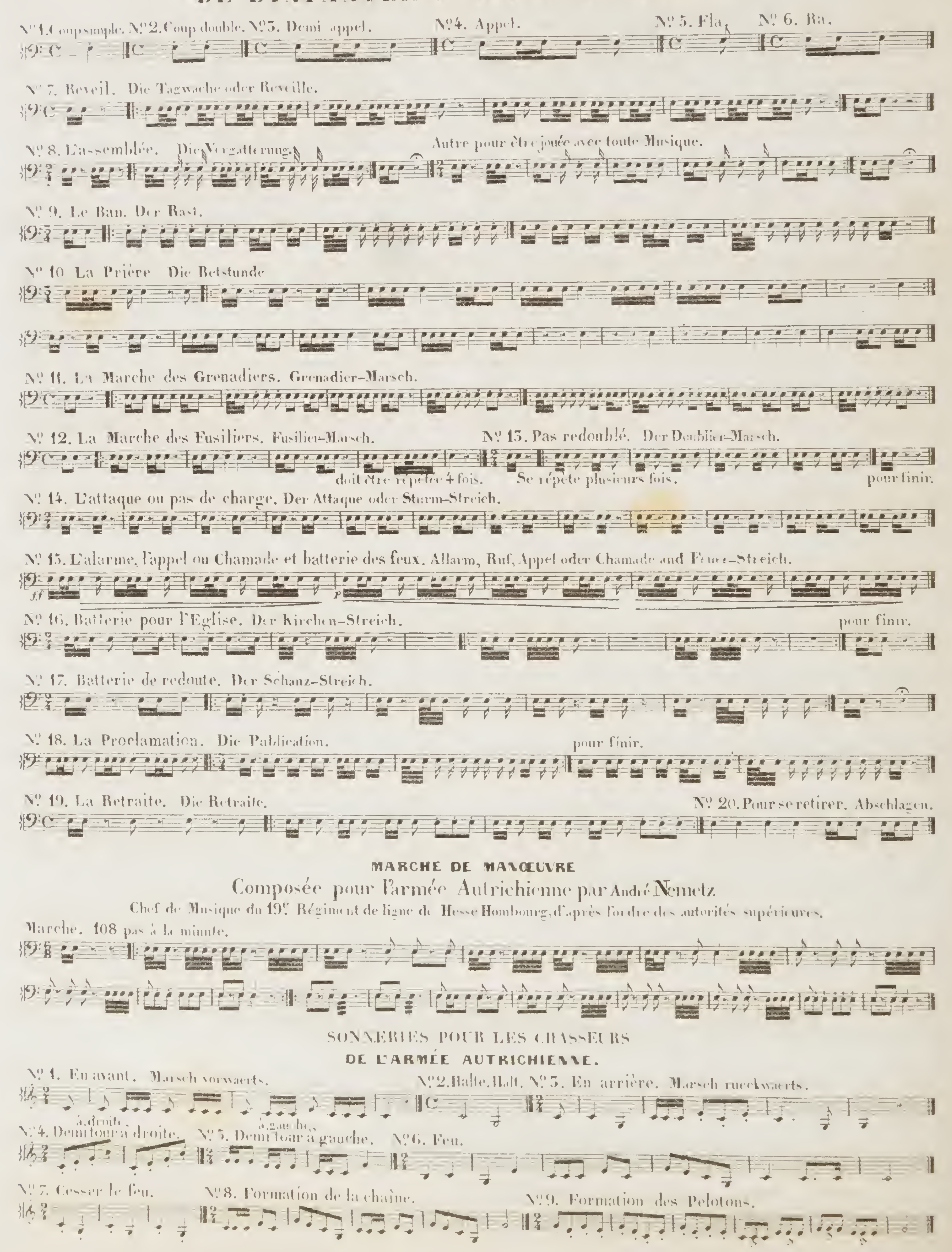
Ancienne version.

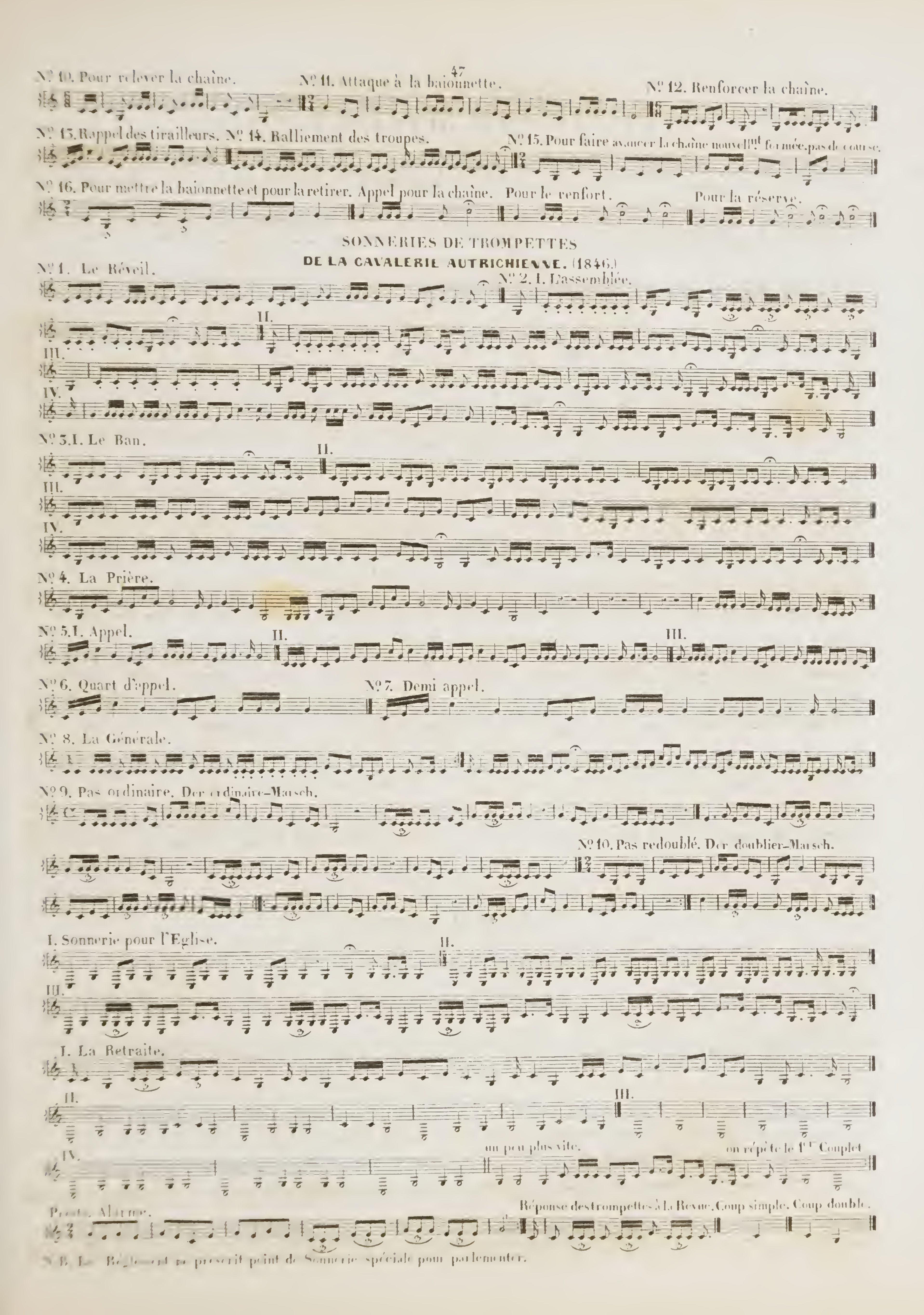




Nº 14. Seller. Satteln.
Nº 15. I. Alarme.
II.
Nº 16. Pour bourrer.
Nº 17. Former l'escadron.
Nº 18. Appel. Apell.
Nº 19. Tirez le sabre.
Nº 20. Remettez le sabre.
Nº 21. Pour le pansage.
Nº 22. Le repas.
Nº 23.
repetez 3 fois.
Nº 24. Fourrager. Futtern.
Nº 25. Fourrager. Furagiren.
Nº 26. Rompez les divisions.
Nº 27. Tirailleurs en avant.
Nº 28. Marche pour la parade. Parade Marsch.
Nº 29. I. Retraite et Réveil du Matin. Retrait, auch Morgen reveille.
II.
III.
le soir 3 fois.
se répète 3 fois le matin.
ALARME.
I.
II.
III.
IV.
fin

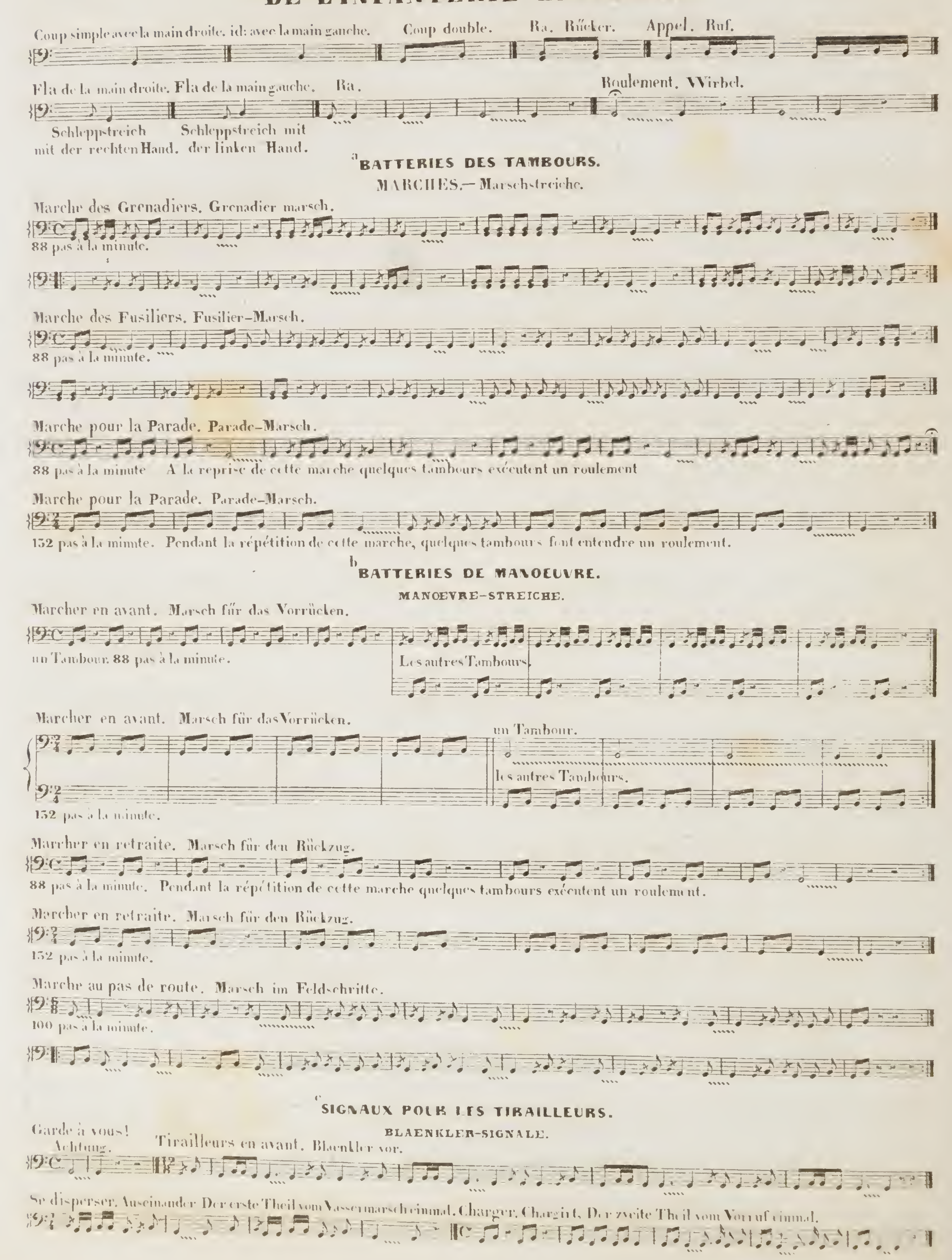
BATTERIES ET SONNERIES
DE L'INFANTERIE AUTRICHIENNE. 1846.

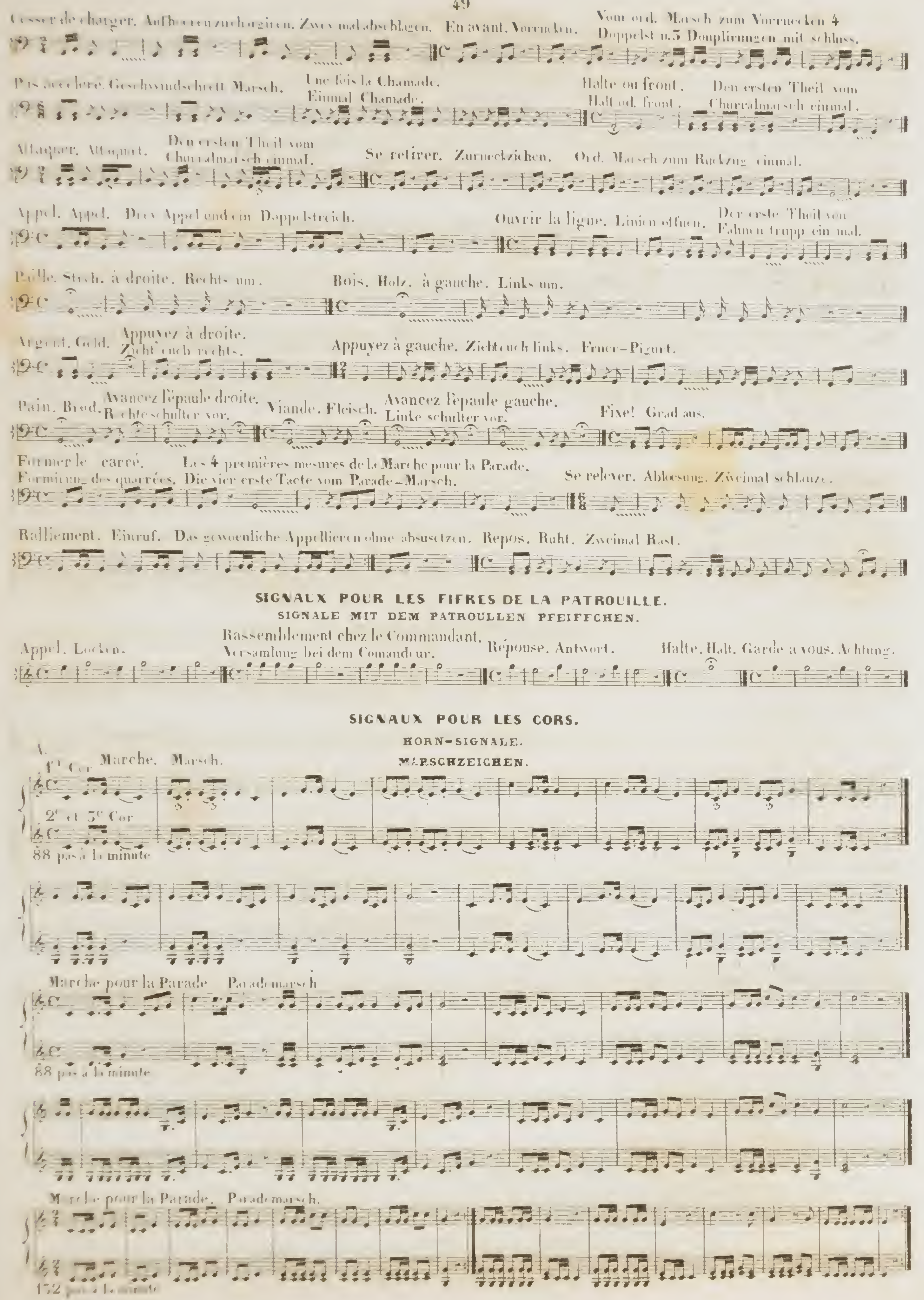


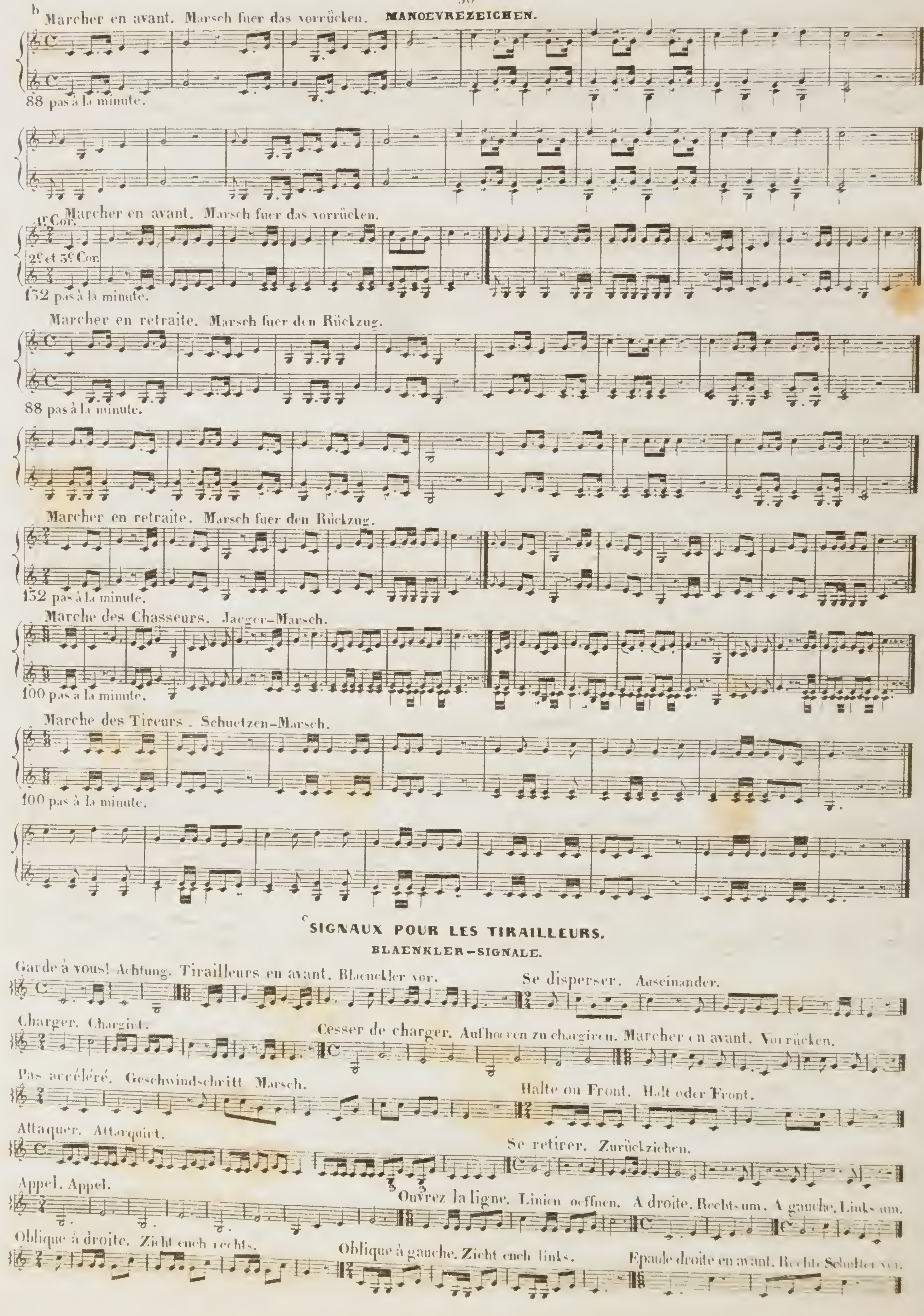


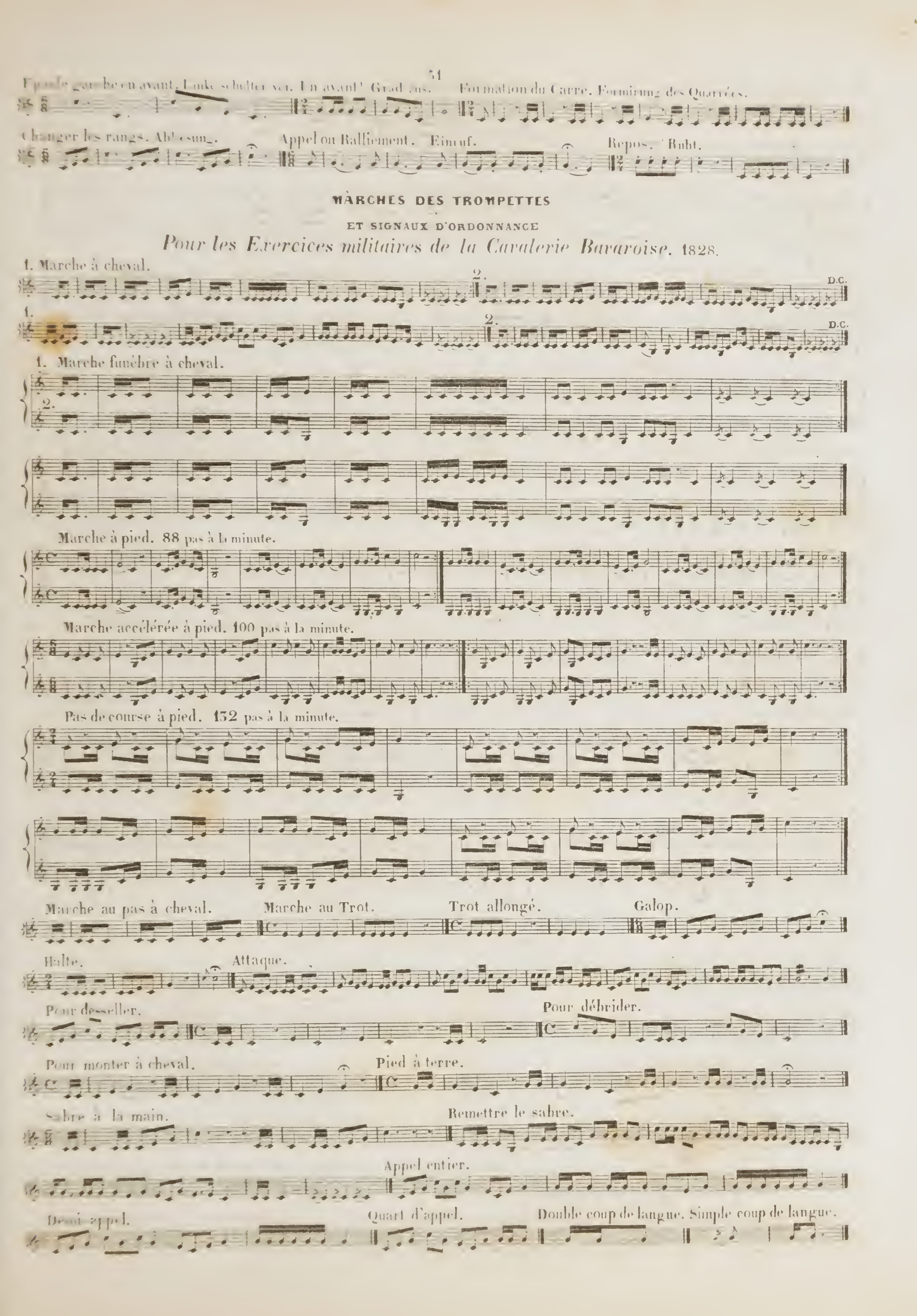
Nº 10. Pour relever la chaîne.
Nº 11. Attaque à la baionnette.
Nº 12. Renforcer la chaîne.
Nº 13. Rappel des tirailleurs.
Nº 14. Ralliement des troupes.
Nº 15. Pour faire avancer la chaîne nouvell.t formée, pas de course.
Nº 16. Pour mettre la baionnette et pour la retirer.
Appel pour la chaîne.
Pour le renfort.
Pour la réserve.
SONNERIES DE TROMPETTES
DE LA CAVALERIE AUTRICHIENNE. (1846.)
Nº 1. Le Réveil.
Nº 2. I. L'assemblée.
II.
III.
IV.
Nº 3. I. Le Ban.
II.
III.
IV.
Nº 4. La Prière.
Nº 5. I. Appel.
II.
III.
Nº 6. Quart d'appel.
Nº 7. Demi appel.
Nº 8. La Générale.
Nº 9. Pas ordinaire. Der ordinaire-Marsch.
Nº 10. Pas redoublé. Der doublier-Marsch.
I. Sonnerie pour l'Eglise.
II.
III.
I. La Retraite.
II.
III.
IV.
un peu plus vite.
on répète le 1er Couplet
Presto. Alarme.
Réponse des trompettes à la Revue. Coup simple. Coup double.
N.B. Le Règlement ne prescrit point de Sonnerie spéciale pour parlementer.

BATTERIES ET SONNERIES
DE L'INFANTERIE BAVAROISE.




Cesser de charger. Aufhoeren zuchargiren. Zwey mal abschlagen. En avant. Vorruecken.
Vom ord. Marsch zum Vorruecken 4 Doppelst u.3 Douplirungen mit schluss.
Pas accéléré. Geschwindschritt Marsch.
Une fois la Chamade. Einmal Chamade.
Halte ou front. Halt od. front.
Den ersten Theil vom Churralmarsch einmal.
Attaquer. Attaquirt.
Den ersten Theil vom Churralmarsch einmal.
Se retirer. Zurueckziehen.
Ord. Marsch zum Ruckzug einmal.
Appel. Appel. Drey Appel und ein Doppelstreich.
Ouvrir la ligne. Linien offnen.
Der erste Theil von Fahnen trupp ein mal.
à droite. Rechts um.
Bois. Holz. à gauche. Links um.
Argent. Geld.
Appuyez à droite. Zieht euch rechts.
Appuyez à gauche. Ziehteuch links.
Pain. Brod.
Avancez l'épaule droite. Rechte schulter vor.
Viande. Fleisch.
Avancez l'epaule gauche. Linke schulter vor.
Fixe! Grad aus.
Former le carré. Formirung des quarrées.
Les 4 premières mesures de la Marche pour la Parade. Die vier erste Tacte vom Parade-Marsch.
Se relever. Abloesung. Zweimal schlauze.
Ralliement. Einruf. Das gewoenliche Appellieren ohne absusetzen.
Repos. Ruht. Zweimal Rast.
SIGNAUX POUR LES FIFRES DE LA PATROUILLE.
SIGNALE MIT DEM PATROULLEN PFEIFFCHEN.
Appel. Locken.
Rassemblement chez le Commandant. Versamlung bei dem Comandeur.
Réponse. Antwort.
Halte. Halt. Garde a vous. Achtung.
SIGNAUX POUR LES CORS.
HORN-SIGNALE.
A.
1.er Cor
Marche. Marsch.
MARSCHZEICHEN.
2.e et 3.e Cor
88 pas à la minute
Marche pour la Parade. Parademarsch
88 pas à la minute
Marche pour la Parade. Parademarsch.
172 pas à la minute


b Marcher en avant. Marsch fuer das vorrücken.
MANOEVREZEICHEN.
88 pas à la minute.
Marcher en avant. Marsch fuer das vorrücken.
1r Cor.
2e et 3e Cor.
132 pas à la minute.
Marcher en retraite. Marsch fuer den Rückzug.
88 pas à la minute.
Marcher en retraite. Marsch fuer den Rückzug.
132 pas à la minute.
Marche des Chasseurs. Jaeger-Marsch.
100 pas à la minute.
Marche des Tireurs. Schuetzen-Marsch.
100 pas à la minute.
c SIGNAUX POUR LES TIRAILLEURS.
BLAENKLER-SIGNALE.
Garde à vous! Achtung.
Tirailleurs en avant. Blaenkler vor.
Se disperser. Auseinander.
Charger. Chargirt.
Cesser de charger. Aufhoeren zu chargiren.
Marcher en avant. Vorrücken.
Pas accéléré. Geschwindschritt Marsch.
Halte ou Front. Halt oder Front.
Attaquer. Attaquirt.
Se retirer. Zurückziehen.
Appel. Appel.
Ouvrez la ligne. Linien oeffnen.
A droite. Rechtsum.
A gauche. Links um.
Oblique à droite. Zieht euch rechts.
Oblique à gauche. Zieht euch links.
Epaule droite en avant. Rechte Schulter vor.

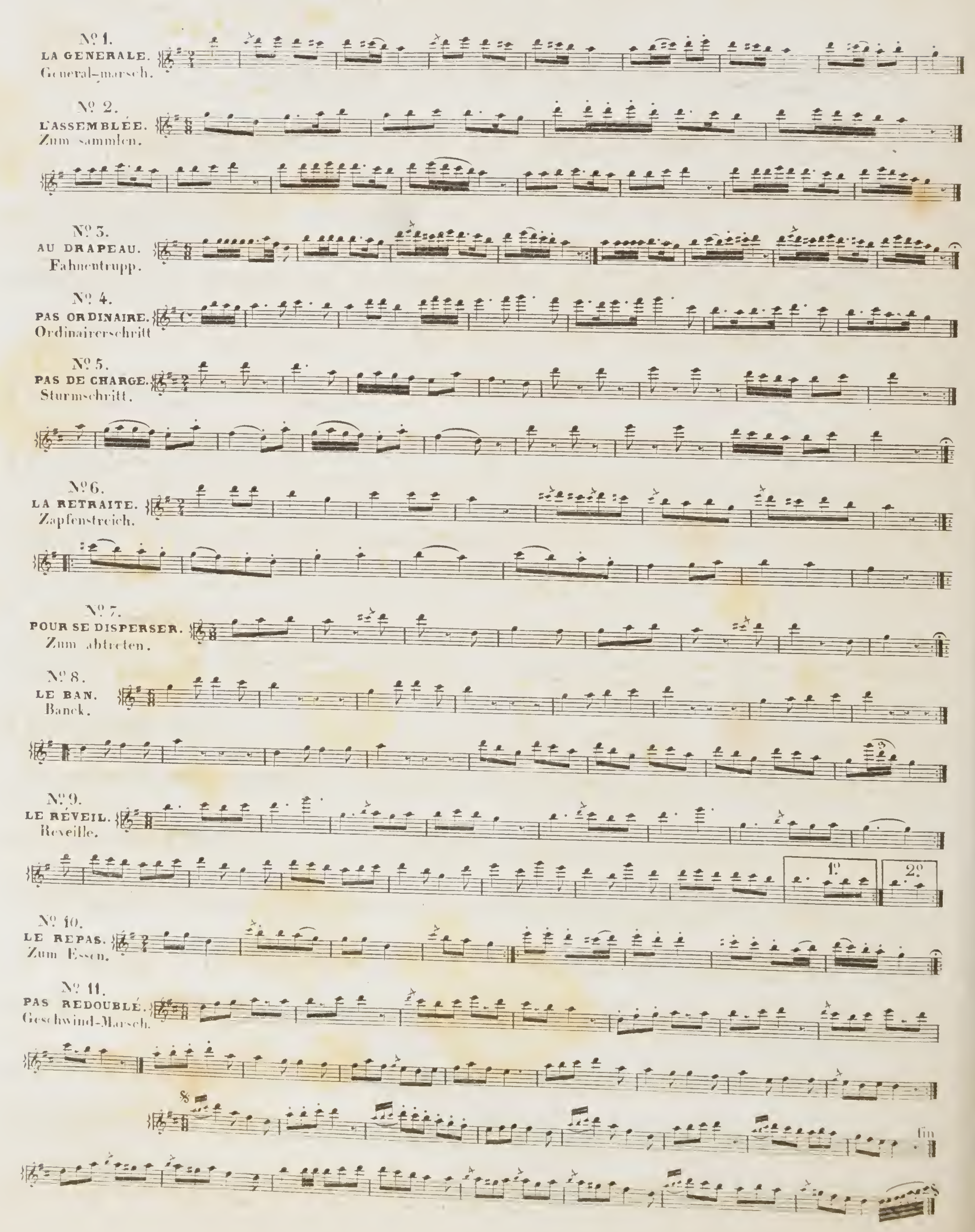


Formation du Carré. Formirung des Quarrées.
Changer les rangs.
Appel ou Ralliement. Einruf.
Repos. Ruht.
MARCHES DES TROMPETTES
ET SIGNAUX D'ORDONNANCE
Pour les Exercices militaires de la Cavalerie Bavaroise. 1828.
1. Marche à cheval.
2.
D.C.
1.
2.
D.C.
1. Marche funèbre à cheval.
2.
Marche à pied. 88 pas à la minute.
Marche accélérée à pied. 100 pas à la minute.
Pas de course à pied. 132 pas à la minute.
Marche au pas à cheval.
Marche au Trot.
Trot allongé.
Galop.
Halte.
Attaque.
Pour desseller.
Pour débrider.
Pour monter à cheval.
Pied à terre.
Sabre à la main.
Remettre le sabre.
Appel entier.
Demi appel.
Quart d'appel.
Double coup de langue. Simple coup de langue.

ORDONNANCE DES FIFRES

De l'Infanterie du Grand Duché de Saxe Weimar.

Arrangée par C. Ciofano. Tambour Major. 1835.



SONNERIES ET BATTERIES
DE L'INFANTERIE HANOVRIENNE.

Tirées de l'ouvrage: *Exercier-Reglement fuer die Infanterie der Koen. Grossbritannisch Hannoverschen Armée*, Hannover 1821.

SIGNAUX POUR LE COR.
SIGNALE FUER DAS HORN.

Nº 1. Achtung.

Nº 2. Ruht euch.

Le Nº 3 qui ne se trouve pas rapporté dans le réglement est la sonnerie spéciale de chaque régiment.

Nº 4. Sonnerie pour la Compagnie. Stoss zur Bezeichnung der Compagnien.

Nº 5. Sonnerie de l'avant garde ou de l'arrière garde. Benennung einer avant oder arriergarde oder sonstige detachements.

Nº 6. Se disperser. Zerstreuen.

Nº 7. Avancer. Avanciren.

Nº 8. Se retirer. Retiriren.

Nº 9. Appuyez à droite. Recht ziehen.

Nº 10. Appuyez à gauche. Links ziehen.

Nº 11. Halte. Halt.

Nº 12. Se rassembler. Zusammenziehen.

Nº 13. Relever la chaîne. Ablösen der Schützen-kette.

Nº 14. Renforcer la chaîne. Verstärken derselben.

Nº 15. Diminuer la chaîne. Vermindern derselben.

Nº 16. Feu. Feuer.

Nº 17. Cesser le feu. Aufhören mit feuern.

Nº 18. Attaque à la baionnette. Angriff mit dem Bajonnet.

Nº 19. Se rassembler contre la cavallerie. Zusammenziehen gegen Cavallerie.

Nº 20. Direction. Direction.

Nº 21. Indication du centre. Bezeichnung der Mitte.

Nº 22. Indication de l'aile droite. Bezeichnung des rechten Flügels.

Nº 23. Indication de l'aile gauche. Bezeichnung des linken Flügels.

Nº 24. Indication des soutiens. (comme au Nº 5) Bezeichnung der Soutiens. (wie Nº 5)

Nº 25. Hâter le mouvement. Beschleunigung der Bewegung.

Nº 26. Mouvement lent. Langsame Bewegung.

Nº 27. 1er Signal pour la sortie. 1tes Signal zum Ausrücken.

Nº 27. 2e Signal pour la sortie. 2tes Signal zum Ausrücken.

Nº 28. Pour renvoyer. Zum Abdanken.

Nº 29. Alarme. (comme au Nº 19). Allarm (wie Nº 19)

Nº 30. Reveil. Reveille.

Nº 31. Retraite. Zapfenstreich.
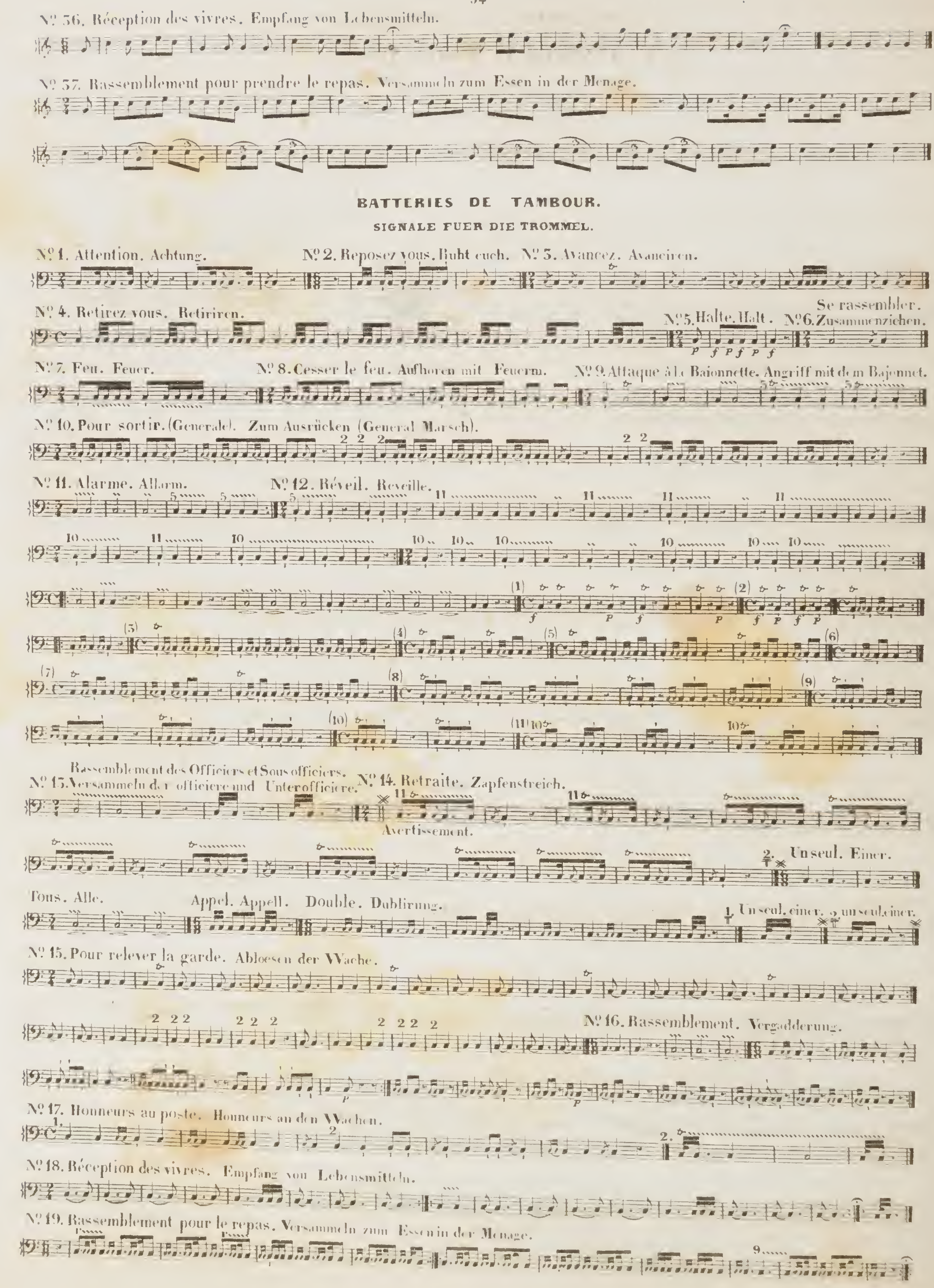
Nº 32. Rassemblement des officiers et Sous-officiers. Versammeln der Offiziere und unterofficiere.

Nº 33. Rassemblement des Clairons. Versammeln der Hornisten.

Nº 34. Pour descendre et monter la garde. (comme au Nº 13). Ablösen der Wachen. (wie Nº 13)

Nº 35. Honneurs au poste. Honneurs an der Wache.

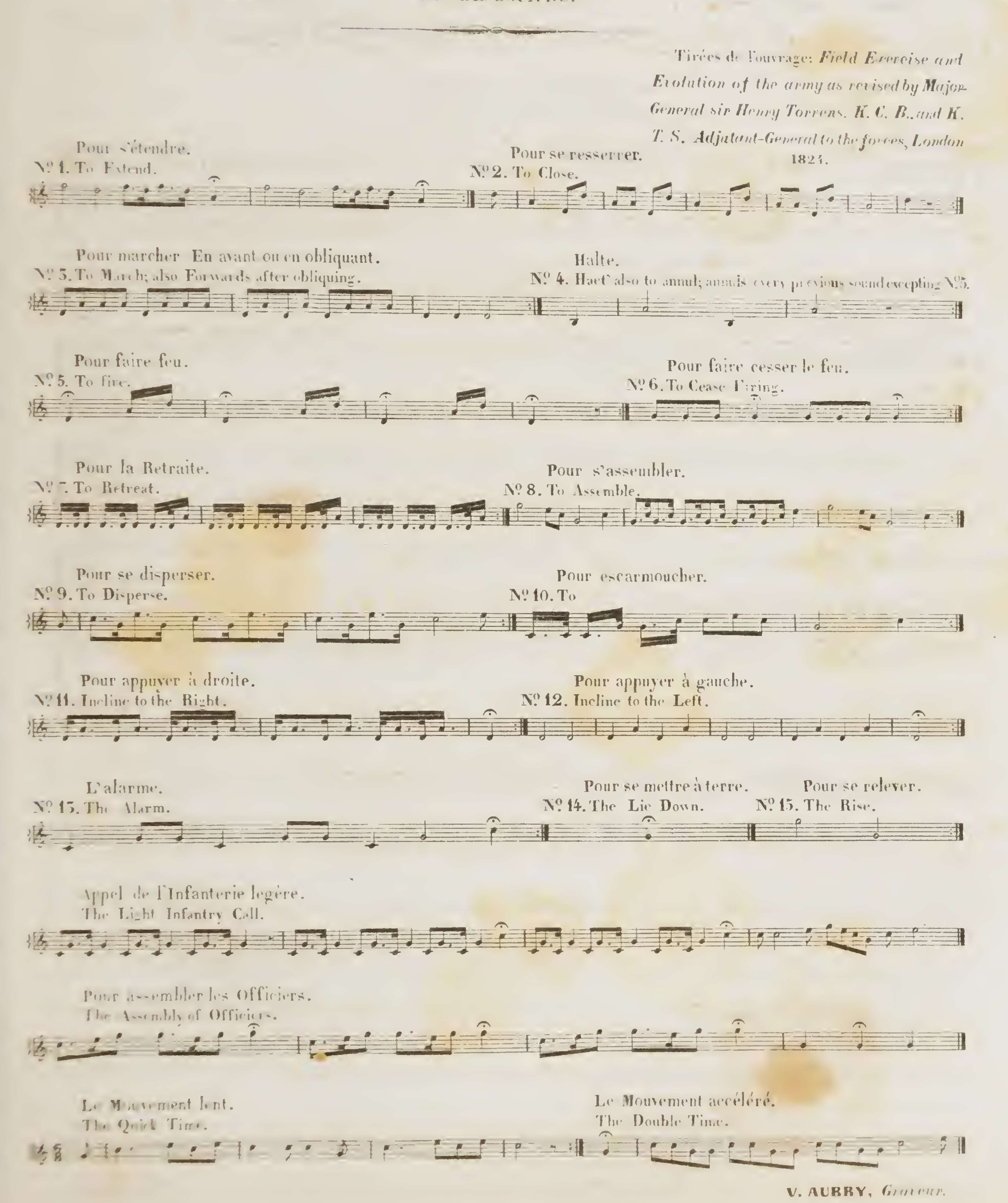
II.



Nº 56. Réception des vivres. Empfang von Lebensmitteln.
Nº 57. Rassemblement pour prendre le repas. Versammeln zum Essen in der Menage.
BATTERIES DE TAMBOUR.
SIGNALE FUER DIE TROMMEL.
Nº 1. Attention. Achtung.
Nº 2. Reposez vous. Ruht euch.
Nº 3. Avancez. Avanciren.
Nº 4. Retirez vous. Retiriren.
Nº 5. Halte. Halt.
Se rassembler.
Nº 6. Zusammenziehen.
Nº 7. Feu. Feuer.
Nº 8. Cesser le feu. Aufhoren mit Feuern.
Nº 9. Attaque à la Baionnette. Angriff mit dem Bajonnet.
Nº 10. Pour sortir. (Generale). Zum Ausrücken (General Marsch).
Nº 11. Alarme. Allarm.
Nº 12. Réveil. Reveille.
Rassemblement des Officiers et Sous officiers.
Nº 13. Versammeln der Officiere und Unterofficiere.
Nº 14. Retraite. Zapfenstreich.
Avertissement.
Un seul. Einer.
Tous. Alle.
Appel. Appell.
Double. Dublirung.
Un seul, einer.
un seul, einer.
Nº 15. Pour relever la garde. Abloesen der Wache.
Nº 16. Rassemblement. Vergadderung.
Nº 17. Honneurs au poste. Honneurs an den Wachen.
Nº 18. Réception des vivres. Empfang von Lebensmitteln.
Nº 19. Rassemblement pour le repas. Versammeln zum Essen in der Menage.

SONNERIES de BUGLE
DE L'ARMÉE ANGLAISE.

BUGLE SOUNDS.



PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I.

EXTRAIT DU TOME XXII DE LA COLLECTION DES ORDONNANCES MILITAIRES DE LA BIBLIOTHÈQUE DU DÉPOT DE LA GUERRE, ANNÉES 1668-1672 (LOUIS XIV).

(*a*). N° 115.

Ordonnance du roy pour régler les différentes batteries de tambours que S. M. veust estre pratiquées dans ses troupes d'infanterie, tant pour la marche d'une armée que d'un régiment.

Du 10 juillet 1670.

De par le roy,

S. M., voulant pourvoir à ce qu'il n'arrive point de confusion dans ses troupes d'infanterie, à raison des différentes batteries de tambours, et que, lorsqu'un régiment commencera à battre, l'on sache si toute l'armée ou tout le corps d'infanterie devra marcher, ou seulement le régiment qui battra; S. M. a ordonné et ordonne, veut et entend que, lorsque dans une armée il y aura ordre de faire marcher toute l'infanterie, l'on commence à battre le premier par la batterie nouvellement ordonnée par S. M., que l'on appelle *la générale;* pour le second, *l'assemblée* à l'ordinaire, et puis, dans le temps que les soldats sortiront de leurs huttes, la batterie qui a été réglée pour l'entrée et la sortie du camp; et quand ce ne sera qu'un régiment qui aura ordre de marcher, et non tout le corps d'infanterie, que les tambours battent, pour le premier, *aux champs;* pour le second, *l'assemblée ancienne;* puis *la sortie du camp*, et ensuite *en marche*, quand le régiment commencera à marcher.

Mande et ordonne S. M. à ses lieutenants généraux en ses armées, colonels, capitaines et autres officiers de ses troupes d'infanterie, de tenir la main, chacun comme il appartiendra, à l'exacte observation de la présente, laquelle S. M. veut être lue et publiée à la tête des régiments et compagnies de son infanterie, à ce qu'aucun n'en prétende cause d'ignorance.

Fait à Saint-Germain-en-Laye, le 10 juillet 1670.

Signé : LOUIS; *et plus bas :* LETELLIER.

II.

MÊME VOLUME.

(*b*). N° 173.

Ordonnance du roy, portant que dorénavant il n'y aura qu'un trompette en chaque compagnie de cavalerie française et étrangère, et qu'un tambour en chaque compagnie d'infanterie française.

Du 10 mars 1672.

S. M., sachant que dans plusieurs compagnies de cavalerie et d'infanterie qui sont à sa solde il y a un plus grand nombre de trompettes et de tambours qu'il ne convient pour le bien de son service, lequel s'en trouve diminué en ce qu'il y en avait partout, ceux qui n'y seraient pas reçus seraient ou cavaliers ou soldats factionnaires, outre que cette liberté d'avoir tant de trompettes et de tambours que l'on en veut, ôte le moyen aux capitaines, moins accommodés d'en pouvoir recouvrer facilement; et voulant empêcher la continuation de ces abus, S. M. a ordonné et ordonne que dorénavant il ne sera payé dans ses troupes qu'un trompette en chaque compagnie de cavalerie, tant française qu'étrangère, et un tambour en chaque compagnie d'infanterie française; et pour cette fois a défendu et défend aux commissaires des guerres ordonnés à la conduite et police desdites troupes, d'en passer un plus grand nombre dans les montres et revues que lesdites compagnies; et aux trésoriers généraux de l'ordinaire et extraordinaire des guerres, ou leurs commis, d'en payer davantage, à peine de radiation. Mande et ordonne S. M. aux gouverneurs et ses lieutenants généraux en ses provinces et armées, et aux intendants en icelles, de tenir la main, chacun à son égard, à l'exacte observation de la présente. Et afin qu'aucun n'ignore ce qui est en cela de l'intention de S. M., elle veut et entend que la présente soit lue et publiée à la tête des corps et compagnies, et affichée partout où besoin sera.

Fait à Versailles, le 10 mars 1672.

Signé : LOUIS; *et plus bas :* LETELLIER.

III.

MÊME OUVRAGE, TOME XXV.

(*c*). N° 4.

Ordonnance du roy pour régler le nombre de tambours et fifres que S. M. veut dorénavant être entretenus dans les régiments de son infanterie française, et pour en supprimer les hautbois.

Le 18 janvier 1683.

De par le roy,

S. M., sachant que dans la plupart des compagnies de son infanterie française il y a plusieurs tambours, même des fifres et hautbois, en quelques-unes dont le service est non-seulement inutile, mais aussi cause de la dépense aux capitaines pour les entretenir, et S. M., voulant, pour

ces considérations, régler le nombre desdits tambours qu'elle désire être désormais entretenus dans ses troupes d'infanterie française, et en supprimer entièrement les hautbois, S. M. a ordonné et ordonne, veut et entend qu'à l'avenir, dans chacune compagnie d'infanterie française, il ne pourra y avoir qu'un seul tambour, et dans un régiment, qu'un seul fifre, lequel sera affecté à la compagnie colonelle, sans aucun hautbois, et sans aussi que ce nombre de tambours et de fifres puisse être augmenté pour quelque cause et sous quelque prétexte que ce soit; défend pour cette fois S. M., aux commissaires des guerres ordonnés à la police de ses troupes, de passer dorénavant, dans les revues qu'ils feront de celles d'infanterie française, aucun hautbois, ni plus d'un tambour dans chaque compagnie, et d'un fifre par régiment, et seulement dans la compagnie colonelle d'icelui.

Mande et ordonne S. M. aux colonels des troupes de son infanterie française, capitaines et autres officiers d'icelles, de se conformer à ce qui est en cela de sa volonté, sous peine de désobéissance, et aux inspecteurs desdites troupes, comme aussi auxdits commissaires des guerres, de tenir la main, chacun à son égard, à l'observation et exécution de la présente, laquelle S. M. veut être lue et publiée à la tête desdits régiments et compagnies, et affichée dans toutes les places où lesdites troupes sont en garnison, afin qu'aucun n'en prétende cause d'ignorance.

Fait à Versailles, le dix-huitième jour de janvier 1683.

Signé : LOUIS; *et plus bas :* LETELLIER.

IV.

EXTRAIT DE LA COLLECTION DES ORDONNANCES MILITAIRES, 1754-1756 (LOUIS XV), TOME XLVII, PAGE 75.

(a) Des batteries des tambours et des signaux relatifs aux évolutions.

Comme il n'est pas possible que la voix des officiers majors suffise pour qu'ils se fassent entendre sur l'étendue d'un front de plusieurs bataillons, et pour y suppléer, on est obligé de se servir des tambours, il est indispensable de régler non-seulement les batteries qui doivent annoncer chaque mouvement, mais encore les signaux par lesquels le major doit faire entendre aux tambours celles qu'ils ont à faire, afin que cette règle, étant uniforme dans toutes les troupes, lorsque plusieurs corps se trouvent joints ensemble, tous les tambours puissent entendre le signal de celui qui commande, et que tous les régiments se meuvent également à la même batterie.

C'est ce qui a engagé à donner le détail ci-après des batteries, par lesquelles chaque mouvement devra être désigné, et des signaux qui désigneront chaque batterie.

Batteries.

Pour rassembler une troupe, ou pour lui faire serrer les rangs lorsqu'elle est rassemblée, on fera appeler les tambours.

Pour marcher en avant, on battra *aux champs.*

Tout mouvement qui n'aura point été indiqué sera annoncé par *un mouvement*, s'il doit se faire par la droite, et par *deux*, si c'est par la gauche.

Si le bataillon doit se rompre par section, après un ou deux roulements on donnera *un* coup

de baguette; *deux*, si c'est par peloton; *trois*, si c'est par marches, et *quatre*, si c'est par demi-rangs.

Le bataillon étant rompu, se retournera dès que l'on battra *aux drapeaux*, et marchera devant lui en bataille, soit qu'on continue cette batterie ou qu'on batte *la charge*, même si l'on battait *aux champs*, à moins que cette batterie n'eût été précédée de roulements.

Si le bataillon doit marcher par le centre, on l'annoncera en battant *l'assemblée*, et marquant les divisions par les coups de baguette qui précéderont cette batterie.

Lorsqu'il devra marcher par les ailes en arrière, on battra *la breloque*, après avoir désigné de même les divisions par des coups de baguette.

Les bataillons entiers feront un quart de conversion, quand, après un ou deux roulements suivis de cinq coups de baguette, les tambours battront *aux champs;* s'il y avait plus d'un bataillon, on ne donnera point de coups de baguette après les roulements, quand on voudra leur faire faire ensemble le quart de conversion.

Pour faire doubler les divisions, on fera trois roulements qui seront suivis d'un coup de baguette, si les premières divisions doivent se jeter sur la droite, et de deux coups de baguette si les deuxièmes divisions doivent se jeter sur la gauche.

On fera les mêmes batteries pour dédoubler les divisions.

Pour tripler les divisions, on fera quatre roulements suivis d'un coup de baguette, et on les fera remettre par la même batterie.

On formera la colonne quand, après un roulement suivi de trois coups de baguette, les tambours battront *l'assemblée*.

Le bataillon fera demi-tour à droite si l'on bat la retraite, et marchera devant lui.

On cessera de marcher toutes les fois que les tambours cesseront de battre.

On battra *la breloque* pour envoyer les soldats à la paille.

Signaux.

A l'égard des signaux que le major devra donner aux tambours, il agitera sa canne circulairement autant de fois qu'il voudra que les tambours fassent de roulements.

Il marquera de même avec sa canne les coups de baguette qu'ils devront donner.

Pour faire battre *aux champs*, il lèvera sa canne droite, le bouton haut, ayant le bras tendu à la bauteur de l'épaule.

Pour faire battre *aux drapeaux*, il aura le bras tendu, le poignet tourné en dedans, de façon que la canne croise horizontalement devant lui à la hauteur de la cravate.

Pour faire battre *la charge*, il portera sa canne directement devant lui, le bout en avant, ayant le bras tendu.

Pour faire *appeler*, il mettra sa canne sur l'épaule.

Pour faire battre *la retraite*, il prendra sa canne par le milieu, le poignet tourné en dedans, le bras tendu à la hauteur de la cravate.

Pour faire battre *l'assemblée*, il prendra sa canne par la pomme, le bras tendu devant lui à la hauteur de la cravate, et la tiendra perpendiculairement le bout en bas.

Pour faire battre *la breloque*, il tiendra la canne pendue par le cordon, la main plus haute que la tête.

Pour faire cesser de *battre*, il donnera un grand coup de sa canne contre terre sans la relever.

V.

MÊME VOLUME, PAGE 65.

(*b*). *Des signaux.*

Lorsque dans un exercice on voudra commander à un assez grand nombre d'escadrons ou de troupes pour que la voix ne puisse pas se faire entendre au total, on se servira des signaux ci-après, et on aura soin d'exercer la cavalerie à en faire usage, afin qu'elle ait une connaissance parfaite des mouvements qu'ils indiquent.

Un appel sera destiné à prévenir qu'on va faire quelques mouvements, et à ce signal chaque commandant dira : *Prenez garde à vous.*

Lorsqu'il sera suivi immédiatement par la *marche*, on marchera en avant, le commandant disant : *Marche !*

Lorsqu'après le premier appel on sonnera au ton bas, le mouvement se fera par compagnie ou par demi-troupe de cinquante mètres, et le commandant dira : *Par compagnie* ou *Par demi-troupe.*

Si on sonne deux tons bas, le mouvement se fera par deux compagnies, et le commandant dira : *Par deux compagnies.*

Si on ne sonne point de tons bas, le mouvement se fera par escadron ou par troupe entière.

Les *demi-appels* indiqueront l'espèce du mouvement : *un demi-appel* signifiera un quart de conversion à droite; *deux demi-appels*, un quart de conversion à gauche; *trois demi-appels*, une demi-conversion à droite; *quatre demi-appels*, une demi-conversion à gauche. Alors le commandant dira ou *à droite* ou *à gauche;* faites un quart de conversion, ou *demi-tour à droite* ou *demi-tour à gauche;* il ne dira *marche!* que lorsqu'ensuite on sonnera *la marche*, et alors on se mettra en mouvement pour exécuter ensemble la manœuvre indiquée.

Lorsque, dans une colonne de cavalerie un peu considérable, les derniers escadrons se trouveront obligés de galoper, ils feront sonner un appel qui sera répété jusqu'à la tête, d'escadron en escadron; alors la tête fera halte pour attendre la queue, et ne se remettra en marche que lorsque le dernier escadron ayant rejoint il aura fait sonner *la marche*, qui sera de même répétée d'escadron en escadron.

Fait à Versailles, le 14 mai 1754.

Signé : VOYER-D'ARGENSON.

VI.

EXTRAIT DU TOME XXIII DE L'OUVRAGE MANUSCRIT INTITULÉ : ÉTUDES SUR LA GUERRE.

Article : Signaux.

N° 3.

Ce que nous connaissons sur nos signaux actuels pouvant répandre plus de jour sur les anciens, c'est par ceux que nous employons le plus communément que je commence cet article.

J'ai parlé du mot dans un article séparé, qui est dans la première espèce dont parle Végece. Quant à la seconde, ou ceux qui sont donnés aux troupes par les instruments, l'ordonnance nous

les prescrit : on se sert, pour suppléer au défaut de la voix, des batteries de *tambours*, dans l'infanterie, et des sonneries de *trompettes*, dans la cavalerie, pour indiquer à ces troupes les mouvements qu'elles doivent faire.

Ordonnance du 20 *mars* 1764.

D'abord ces différentes batteries et sonneries expriment les différentes espèces de services auxquelles ces troupes doivent vaquer ; ainsi, lorsqu'on bat *la générale*, toutes les troupes d'une armée ou d'une place doivent prendre les armes ou se tenir prêtes à les prendre.

Lorsqu'on bat seulement le *premier*, c'est-à-dire *la marche*, la troupe seulement où se fait cette batterie doit prendre les armes ou s'y préparer.

Lorsqu'on bat *l'assemblée*, les troupes s'assemblent. Cette batterie est ordinairement suivie d'un autre appel *au drapeau*, auquel on lève le camp. On prend les drapeaux, et la troupe se forme par compagnie, pour marcher ensuite lorsque les tambours battent *la marche*.

Le rappel, lorsqu'une troupe en marche, ou seulement assemblée pêle-mêle, doit se former.

La retraite, lorsque la troupe doit se retirer dans ses logements ou marcher en arrière.

La breloque, lorsque les troupes doivent aller à quelques travaux ou à quelques distributions.

Les batteries des tambours servent aussi dans les évolutions relatives aux différentes formes que doivent prendre les troupes pour le combat, pour indiquer aux troupes les manœuvres qu'elles doivent faire. L'ordonnance cependant prescrit de ne jamais s'en servir en présence de l'ennemi, ces sortes de signaux étant trop sujets à se confondre dans le tumulte d'un combat, joint au bruit de la mousqueterie, du canon et de la caisse des tambours ennemis ; qu'ainsi il vaudrait mieux accoutumer les troupes à manœuvrer à la voix de leur commandant, sauf à faire passer d'un bataillon à l'autre les ordres par des officiers majors.

On fait *appeler*, comme j'ai dit, pour faire assembler la troupe ; on le fait encore pour en faire serrer les rangs lorsqu'elle est assemblée.

On fait battre *aux champs* pour marcher en avant. Les mouvements qui ne sont point annoncés sont indiqués par un roulement, s'ils doivent être faits à droite, ou par deux si ce doit être à gauche.

Si un bataillon doit se rompre en deux ou par demi-rang, après un ou deux roulements on donne quatre coups de baguette ; si c'est par quart de rang, on en donne trois ; si c'est par peloton, on en donne deux ; et un, si c'est par section ou demi-peloton ; après quoi les tambours battent *aux champs*, pour exécuter le mouvement dont les ralliements et les coups de baguette ont donné l'avertissement.

Lorsque l'on bat *au drapeau*, le bataillon rompu alors en colonnes se remet en bataille, si à la batterie des *drapeaux* succèdent celles ou de *la marche* ou de *la charge*.

S'il y a plusieurs bataillons, et qu'on veuille leur faire faire ensemble le quart de conversion, on donne cinq coups de baguette après les roulements.

Pour doubler toute sorte de divisions quelconques, lorsqu'une troupe est en colonnes on fait *trois* roulements, et *quatre* pour la dédoubler.

Le nombre des coups de baguette qui suit au roulement indique sur quelle division on doit marcher. On en donne *un* pour marcher de front, par section ; *deux*, pour marcher de front, par peloton ; *trois*, par quart de rang ; *quatre*, par demi-rang ; *cinq*, par bataillon ; *six*, par deux bataillons, et *sept*, par quatre bataillons.

Lorsqu'on bat *la retraite*, le bataillon fait demi-tour à droite, pour marcher ensuite devant lui.

On cesse de marcher toutes les fois que les tambours cessent de battre.

Il y a aussi des signaux qui indiquent aux tambours d'exécuter ces différentes batteries.

Celui qui commande agite circulairement son épée autant de fois qu'il voudra que les tambours fassent de roulements.

Il marque de même avec l'épée le nombre de coups de baguette qu'il veut faire donner, en la levant et abaissant vivement.

Pour faire battre *aux champs*, il lève l'épée droite, la pointe en haut, le bras tendu à la hauteur de l'épaule.

Pour faire battre *aux drapeaux*, il a le bras tendu, le poignet tourné en dedans, de façon que l'epée croise horizontalement devant lui, à la hauteur de la cravate.

Pour faire battre *la charge*, il porte l'épée directement devant lui, la pointe en dedans, ayant le bras tendu.

Pour faire *appeler*, il met l'épée sur l'épaule.

Pour faire battre *la retraite*, il passe l'épée croisée derrière le dos.

Pour faire battre *l'assemblée*, il tient l'épée perpendiculaire, la pointe en bas, le bras tendu devant lui, à la hauteur de la cravate, et le poignet renversé en dedans.

Pour faire cesser de battre, il donne un grand coup de l'épée sur la terre sans la relever (1).

VII.

EXTRAIT DU TOME III DE L'OUVRAGE PRÉCITÉ.

Article : Batterie.

N° 3.

Il y a encore d'autres batteries qui indiquent les différentes espèces de services, comme *la générale*, lorsque toute l'infanterie d'une place ou d'un quartier doit prendre les armes, soit pour marcher, s'exercer, etc.; lorsqu'avec cette infanterie il n'y a pas d'autres troupes, comme cavalerie ou dragons; car, dans ce cas ou qu'il n'y ait qu'un régiment ou bataillon qui doive prendre les armes, les régiments en ce cas *rappellent* seulement devant leur quartier.

Autrefois l'on battait le *premier* au lieu de *la générale*, quand il y avait dans le même lieu d'autres troupes qui ne devaient pas prendre les armes. Ce *premier* était *la marche*, qu'on battait une heure environ avant de marcher.

Ensuite on battait *l'assemblée*, à laquelle les compagnies se rassemblaient, particulièrement jusqu'au *rappel*, qu'elles se réunissaient en corps de bataillon.

La retraite indique l'instant auquel les troupes se retirent, et les mouvements en arrière dans les évolutions.

Aux drapeaux est une batterie à laquelle les troupes se mettent en bataille, lesquelles sont en colonnes, et que l'on bat lorsque l'on transporte les drapeaux de chez le commandant à la troupe.

La fascine ou *breloque* sert à appeler les soldats aux corvées, et dans les évolutions à envoyer les troupes à la paille.

(1) L'ordonnance de 1766, relative aux batteries, ne différant presque pas de celle-ci, nous nous dispenserons de la rapporter.

La messe ou *prière*, pour avertir de se rendre à ses œuvres de piété.

Le ban sert pour les proclamations, soit d'ordonnance, soit de défense, ou ordres particuliers de par le roi, pour recevoir un officier à la tête de sa troupe.

Je parle encore de cette espèce de batterie, relativement aux signaux qu'ils donnent, à l'art. des instruments, nº 13, et à celui des signaux, nº 34.

Dès le quinzième siècle, ces batteries avaient les mesures qu'on avait négligées et reprises.

VIII.

Ordonnance du 1er *juin* 1766, *chapitre V*, *titre V*.

Lorsque toute la cavalerie et toutes les troupes d'une garnison, ou d'un quartier, ou d'un camp, devront monter à cheval et prendre les armes, toutes les trompettes sonneront *le boute-selle*, auquel signal on sellera, et le cavalier tiendra son équipage prêt à charger.

S'il n'y a qu'une partie de la cavalerie d'une garnison, d'un quartier ou d'un camp, qui doive monter à cheval, on prendra les armes à pied, on sonnera des *appels* au lieu du *boute-selle.*

Lorsqu'on sonnera *le boute-charge*, on bridera les chevaux, et si l'on doit partir d'un camp, on détendra les tentes et l'on chargera.

Lorsqu'on sonnera *à cheval*, toutes les compagnies se rassembleront pour se former ensemble en bataille, soit à la tête du camp, soit au quartier d'assemblée de chaque régiment en garnison ou en quartier.

Lorsqu'on sonnera ensuite *la marche*, on se mettra en mouvement.

En cas d'alerte ou de surprise, où il est nécessaire de monter à cheval avec la plus grande célérité pour se mettre promptement en état de défense, on sonnera *aux armes* au lieu du *boute-selle.*

Toutes les différentes sonneries étant réglées et jointes à la présente ordonnance, les commandants des provinces et des places tiendront la main à ce qu'on ne s'en écarte en aucun point.

Ordonnance du 14.

Lorsque le nombre d'escadrons ou de troupes sera trop considérable pour que la voix puisse se faire entendre à tous, soit en bataille ou en colonne, on emploiera les signaux ci-après, et on aura soin d'exercer la cavalerie à en faire usage, afin qu'elle connaisse les mouvements qu'ils indiquent.

Un *appel* est destiné à prévenir qu'on va faire quelque mouvement. A ce signal, chaque commandant d'escadron dira : *Prenez garde à vous!*

Lorsqu'il sera suivi immédiatement par *la marche*, on marchera en avant, le commandant disant : *Marche!*

Lorsqu'après le premier appel on sonnera deux *tons bas*, cela indique que le mouvement devra se faire par division, et le commandant dira : *Par division.*

Si on ne sonne qu'un *ton bas*, le mouvement devra se faire par compagnie, et le commandant dira : *Par compagnie.*

Si l'on ne sonne point de *tons bas*, le mouvement devra se faire par escadron.

Les *demi-appels* indiqueront ensuite l'espèce de mouvement.

Un *demi-appel* signifiera un quart de conversion à droite.

Deux *demi-appels*, un quart de conversion à droite.

Quatre *demi appels*, une demi-conversion à gauche.

Alors le commandant dira : *A droite* ou *à gauche*, *demi-tour à droite* ou *demi-tour à gauche*. et il ne dira : *Marche*, que lorsqu'ensuite on sonnera *la marche*, et alors on se mettra en mouvement pour exécuter ensemble la manœuvre indiquée.

Le régiment étant en colonne, on le remettra en bataille par les mouvements contraires; mais lorsqu'on voudra le mettre en bataille en avant, après avoir sonné un *appel*, les trompettes sonneront *le ralliement*, et ensuite *la marche*, auquel signal le régiment se formera en bataille en avant.

Lorsqu'on sonnera *la charge*, les cavaliers mettront leurs chevaux au galop, le sabre haut.

Lorsqu'après un *appel* on sonnera *la retraite* et ensuite *la marche*, la première compagnie de chaque escadron se portera en avant; la seconde se retirera pour former deux lignes.

Cavalerie. — Manœuvres.

Lorsqu'on voudra disperser les cavaliers *fourrageurs*, on fera sonner *le boute-charge;* lorsqu'ensuite on sonnera *le ralliement*, ils se rallieront à leur étendard.

Quand les troupes de la queue d'une colonne ne pourront pas en suivre la tête, ou qu'elles seront obligées de s'arrêter, elles feront sonner un appel, qui sera répété d'escadron en escadron jusqu'à la tête, qui fera halte.

Dès que la colonne aura rejoint ou qu'elle n'aura plus de raisons de s'arrêter, elle fera sonner *un couplet de la marche*, qui sera répété par un trompette de la tête de chaque escadron; après quoi la tête de la colonne se remettra en marche. Il sera cependant détaché un officier major pour avertir celui qui commandera la colonne du sujet pour lequel on se sera arrêté.

Même ordonnance, *juin* 1766, *titre XVII*.

Le timbalier et les trompettes d'un régiment s'exerceront ensemble deux fois par semaine pendant l'hiver, et pendant l'été ils ne s'exerceront que les jours où le régiment montera à cheval. Un porte-étendard sera chargé de veiller à cette école.

IX.

EXTRAIT DU JOURNAL MILITAIRE, TOME XI, PAGE 1027.

Loi portant que les airs et chants civiques qui ont contribué aux succès de la révolution, seront exécutés par les corps de musique des gardes nationales et des troupes de ligne.

26 messidor an III.

La Convention nationale voulant, au retour de la première époque de la liberté française, entretenir l'énergie des airs républicains, en proclamant solennellement les principes qui ont renversé la Bastille, le 14 juillet, et la royauté du 10 août, décrète ce qui suit :

L'hymne patriotique intitulée *Hymne des Marseillais*, composée par le citoyen Rouget de l'Isle, et le *Chœur à la liberté*, paroles de Voltaire, musique de Gossec, exécutés aujourd'hui, anniversaire du 14 juillet, dans la salle de ses séances, seront insérés en entier au bulletin.

Les airs et chants civiques qui ont contribué aux succès de la révolution seront exécutés par

les corps de musique des gardes nationales et des troupes de ligne. Le comité militaire est chargé de les faire exécuter chaque jour à la garde montante du Palais National.

X.

EXTRAIT DU MÊME, TOME XXXVI (1807), PAGE 141.

Mesure pour réduire les musiciens d'infanterie au nombre fixé par les règlements.

Paris, le 2 novembre 1807.

J'avais remarqué aussi que, dans plusieurs corps d'infanterie, il existait un plus grand nombre de musiciens que les règlements n'en accordent; que ces musiciens, admis en qualité de gagistes, et pour un temps limité seulement, touchaient la solde et les fournitures comme s'ils étaient engagés en qualité de soldats.

Je vous préviens que, d'après le compte que je lui ai rendu à cet égard, le ministre de la guerre a inséré, dans une instruction qu'il a donnée à messieurs les généraux chargés cette année de l'inspection de ces corps, un article particulier dont la teneur suit :

« Dans plusieurs corps d'infanterie, il se trouve un plus grand nombre de musiciens que les « règlements n'en accordent; ces musiciens, admis en qualité de gagistes, et pour un temps li- « mité seulement, touchent la solde et les fournitures comme s'ils étaient enrôlés en qualité de « soldats. L'officier général inspecteur s'assurera si ces abus existent dans les corps d'infanterie « dont il passera la revue; et comme il ne doit y avoir que huit musiciens dans chacun de ces « corps, si le nombre en est plus considérable, il vérifiera si ceux d'excédant ont été admis comme « soldats ou seulement comme musiciens gagistes. Dans ce dernier cas, il prescrira de leur faire « contracter, devant la municipalité du lieu, un engagement militaire, et s'ils s'y refusent, et que « le corps veuille les conserver, il fera défense expresse de les porter sur les revues de solde et « de fournitures, et il ordonnera de les mettre entièrement à la charge des officiers, pourvu que « le total de la dépense que la musique occasionne n'excède pas une journée de solde des officiers « par mois. »

Je vous avais déjà recommandé aussi, par ma circulaire du 19 avril dernier, de tenir rigoureusement la main à ce que les hommes de musique n'excédassent jamais le nombre fixé par les règlements d'organisation; je dois donc croire que MM. les inspecteurs généraux d'armes n'auront aucun abus à réprimer à cet égard.

Je vous invite, au surplus, à donner vos ordres pour qu'à compter du jour où l'inspection générale de chaque corps aura lieu, les dispositions de l'article ci-dessus transcrit soient exécutées très-ponctuellement.

XI.

EXTRAIT DU MÊME.

Décisions ministérielles concernant la musique des régiments.

Paris, le 15 août 1819.

Par décision du 10 août 1819, le ministre secrétaire d'État au département de la guerre a approuvé que le nombre des musiciens de chacun des régiments d'artillerie à pied fût porté à douze.

XII.

EXTRAIT DU MÊME.

Dispositions concernant la retenue qui s'opère dans les corps pour l'entretien de la musique.

Paris, 20 février 1820.

Messieurs,

J'ai été consulté au sujet de la retenue que les officiers, par suite de la circulaire du 2 novembre 1807 et de l'instruction du 16 septembre 1816, sont dans l'usage de s'imposer, pour subvenir à l'augmentation de dépense que nécessite la musique dans les corps où elle est établie.

Le roi permet que cette retenue ait lieu comme par le passé, mais seulement autant qu'elle aurait été consentie par le corps d'officiers, et que le conseil d'administration, par suite de ce consentement, aurait pris une délibération pour l'autoriser.

L'intention formelle de S. M. est en outre que, dans aucun cas et sous quelque prétexte que ce soit, la retenue ne puisse excéder une journée de solde par mois.

Il doit être établi un registre particulier de comptabilité sur lequel seront portées toutes recettes et dépenses relatives à la musique. Ce registre sera soumis à l'examen et à la surveillance des intendants militaires et des inspecteurs d'armes de la même manière qu'il est prescrit par les règlements pour les autres parties de l'administration.

Vous voudrez bien m'accuser réception de cette lettre, et vous conformer aux dispositions qu'elle renferme.

(Cette lettre a été adressée à MM. les membres des conseils d'administration des régiments d'infanterie.)

XIII.

EXTRAIT DU MÊME.

Décision qui détermine la composition de la musique des légions à deux bataillons.

Paris, 24 juin 1820.

La musique des légions à deux bataillons, ne devant se composer que de huit musiciens, quelques corps ont témoigné de l'incertitude sur le choix des instruments qu'on devait introduire dans cette musique.

Pour faire cesser toute incertitude à cet égard, le ministre secrétaire d'État de la guerre a décidé, le 7 juin, que la musique des légions à deux bataillons se composerait ainsi qu'il suit :

2 clarinettes.
2 cors.
2 bassons.
1 grosse caisse.
1 paire de cymbales.

XIV.

EXTRAIT DU MÊME.

Dispositions sur la composition des musiques militaires.

Paris, 13 octobre 1823.

Messieurs,

Je suis informé que dans quelques corps les chefs de musique font exécuter les marches et pas redoublés dans le ton de *fa*, et par conséquent ils font usage des clarinettes en *ut*. Ce ton, plus aigu pour ces instruments, a l'avantage, il est vrai, de se faire entendre de plus loin; mais la difficulté d'obtenir un accord parfait le rend désagréable. D'un autre côté, lorsque les musiciens veulent faire de l'harmonie, ils sont obligés d'avoir des clarinettes en *si;* ce qui occasionne une double dépense.

Le journal d'harmonie et de musique militaire, pour lequel il a été pris des abonnements au compte du ministère de la guerre, et dont les livraisons sont déposées à l'état-major de chaque division militaire, est écrit dans le ton de *mi* bémol. Mon intention est que les musiques militaires soient composées de manière à pouvoir jouer constamment de ce même ton. Pour arriver au but, il ne s'agit que de se servir de clarinettes en *si*.

Je pense que les régiments sont pourvus de clarinettes en *ut* et en *si*. Mes intentions peuvent alors être facilement remplies sans occasionner en ce moment aucune dépense. Si, au contraire, quelques régiments n'ont que des clarinettes en *ut*, et qu'ils ne puissent exécuter dès à présent mes intentions à ce sujet, on continuera dans ces corps de s'en servir jusqu'au moment où elles seront reconnues ne pouvoir plus être jouées. Elles seront alors remplacées par des clarinettes en *si*. Ce remplacement s'effectuera au compte de la masse d'entretien, ainsi que le prescrit la décision du 9 décembre 1822, laquelle a été insérée au journal militaire du même mois.

Je recommande l'exécution de ces dispositions à MM. les chefs de corps, ainsi qu'à MM. les intendants et sous-intendants militaires.

XV.

EXTRAIT DU MÊME.

Extrait d'une circulaire ministérielle intitulée : Mesures adoptées pour faire cesser désormais l'usage des masses dites d'économie.

Paris, le 1er janvier 1827.

Douze musiciens seulement étaient alloués aux régiments d'infanterie; mais ce nombre était d'une insuffisance reconnue; ils seront portés à vingt-sept, parmi lesquels neuf au plus seront gagistes, et dix-huit au moins compteront dans l'effectif du corps. La dépense de cette musique, convenablement calculée, sera payée par l'État, en maintenant toutefois jusqu'au 1er janvier 1828 la retenue d'une journée de solde, que supportent actuellement les officiers; mais à partir de cette époque, la retenue cessera, et la musique sera en entier à la charge du budget de la guerre.

XVI.

EXTRAIT DU MÊME.

Nouvelles allocations pour diverses dépenses qui n'avaient pas été autorisées par les reglements.

§ 1er.

MUSIQUE. — Le roi a permis que désormais la musique des régiments de troupes à pied de l'armée de ligne fût composée de vingt-sept musiciens, dont neuf au plus pourront être placés dans les corps comme gagistes, et les dix-huit autres choisis parmi les soldats des compagnies.

Comme le traitement à allouer à chacun des gagistes varie en raison des circonstances et des localités, comme la haute paye ou prime d'encouragement à donner aux soldats musiciens est également variable ou progressive en raison de leur aptitude, j'ai pensé qu'il convenait de ne pas faire de ces prestations spéciales l'objet d'un tarif permanent et fixe, et qu'il suffisait d'évaluer approximativement pour chaque arme les dépenses annuelles de la musique à une somme déterminée.

En conséquence, à dater du 1er janvier 1828, il pourra être affecté annuellement, dans les régiments de troupes à pied de la ligne, infanterie, artillerie, génie, une somme de neuf mille francs à toutes les dépenses que nécessite une musique complète, composée ainsi qu'il est dit ci-dessus : gages des musiciens, primes ou hautes payes des soldats élèves, entretien des instruments, fourniture de papiers et cahiers de musique, etc., etc. Cette somme sera prélevée, au fur et à mesure des besoins, sur les fonds de la masse d'entretien, dont la fixation va subir les augmentations nécessaires; l'emploi excessif en sera justifié, pour tout ce qui est gages ou traitements, par des états de payement mensuels émargés des parties prenantes; et pour les menus frais, réparations et fournitures diverses, par des états sommaires que certifiera l'officier chargé de la direction de la musique, et qu'arrêtera le conseil d'administration.

Au moyen de cette mesure, la solde qu'ont perçue jusqu'ici les musiciens gagistes, et qu'ils continueront de percevoir pendant l'année courante, cessera de leur être allouée à dater du 1er janvier 1828, et à la même époque, la retenue du jour de solde, que supportent les officiers des troupes à pied, cessera de leur être faite.

Pour 1827, cette retenue devant subsister encore, de même que l'allocation de solde aux gagistes présents dans les corps, il suffira d'attribuer à chaque régiment un secours spécial, afin de porter approximativement à la somme ci-dessus énoncée le fonds total dont il pourra disposer pour la musique. Je vais donc mettre à la disposition de chacun des conseils d'administration des troupes à pied la somme nécessaire à cet effet, ou l'autoriser, s'il y a lieu, à la prélever sur la masse d'entretien actuelle.

Quant aux régiments de troupes à cheval, le roi leur ayant permis de former une musique d'harmonie dont deux gagistes pourront faire partie, et les officiers de ces armes, ne supportant aucune retenue pour cet objet, il est accordé dès ce moment à chaque régiment une somme de deux mille cinq cents francs, qui sera ordonnancée au nom du conseil d'administration.

XVII.

EXTRAIT DU MÊME.

Décision ministérielle du 2 mai 1827, qui accorde aux corps les moyens de compléter leur musique.

Paris, 14 février 1827.

Le ministre, voulant accorder aux corps les moyens de compléter l'organisation de leur musique, et d'apporter en même temps quelque économie dans les dépenses qu'elle occasionne, a jugé convenable de modifier les anciennes dispositions, qui défendaient formellement de distraire aucun homme des rangs pour le service de la musique, à moins que ce ne fussent d'anciens militaires précédemment employés comme musiciens.

En conséquence, S. E. a décidé, le 23 mai, « que les soldats qui auront les connaissances et l'ap-« titude nécessaires pourront désormais, après avoir accompli les six ans de service exigés par la « loi, contracter un engagement pour servir dans la musique, s'il existe dans les corps respectifs « des emplois de musiciens vacants.

« Ils compteront dès lors en déduction du nombre des gagistes autorisés par les ordonnances, « figureront à l'état-major, et jouiront des avantages de solde et de haute paye attribués à leur dou-« ble qualité de musiciens et de militaires réengagés. »

XVIII.

EXTRAIT DE L'OUVRAGE INTITULÉ : ORDONNANCE DU ROI DU 4 MARS 1831 SUR L'EXERCICE DES MANŒUVRES DE L'INFANTERIE.

(*a*). *Instruction pour le tambour-major.*

La place des tambours, clairons et musiciens, dans l'ordre de bataille, a été déterminée au titre Ier.

En colonne de manœuvre, les colonels marcheront à hauteur du cinquième peloton de leur bataillon, du côté opposé au guide.

Dans la colonne de route, ainsi que dans le passage du défilé, en avant ou en retraite, ils marcheront à la tête de leurs bataillons respectifs.

Batteries et sonneries.

Le nombre des batteries est fixé à vingt, non compris la batterie particulière à chaque régiment. Ces batteries sont :

1° La générale.
2° L'assemblée.
3° Le rappel.
4° Au drapeau.
5° Aux champs.
6° Le pas accéléré.
7° Le pas de charge.
8° La diane.
9° La retraite.
10° Le ban.
11° La messe.
12° La berloque.
13° Rappel aux tambours
14° Le roulement.
15° L'ordre.
16° Le pas redoublé. } Pour les tirailleurs.
17° Le pas de course. } Pour les tirailleurs.
18° Halte. } Pour les tirailleurs.
19° Marcher en retraite. } Pour les tirailleurs.
20° Commencer le feu.

Le nombre des sonneries est fixé à vingt-six, non compris la marche particulière à chaque régiment. Ces sonneries sont :

1° La générale.
2° L'assemblée.
3° Le rappel.
4° Au drapeau.
5° Aux champs.
6° Le pas accéléré.
7° Le pas de charge.
8° Le reveil.
9° La retraite.
10° Le ban.
11° La messe.
12° La berloque.
13° Rappel aux clairons.
14° L'appel.
15° A l'ordre.
16° Le pas redoublé.
17° Le pas de course.
18° Marcher en avant.
19° Halte.
20° Marcher en retraite.
21° Commencer le feu.
22° Cesser le feu.
23° Marcher par flanc droit.
24° Marcher par flanc gauche.
25° Ralliement sur la réserve.
26° Ralliement au bataillon.

(17° à 26°) Pour les tirailleurs.

(*b*). *Signaux du tambour-major pour les différentes batteries.*

1° *La générale.* — Étendre le bras droit, empoigner la canne au milieu, et élever la canne à la hauteur du cou.

2° *L'assemblée.* — Étendre le bras droit, élever la canne à peu près d'un pied de terre, en mettant le pouce sur la pomme.

3° *Le rappel.* — Mettre la canne sur l'épaule droite, le bout en arrière.

4° *Au drapeau.* — Élever le bras, tourner le poignet en dedans, de façon que la canne croise horizontalement devant soi à la hauteur du cou.

5° *Aux champs.* — Élever la canne perpendiculairement, le bout en haut, le bras droit étendu à la hauteur de l'épaule.

6° *Pas accéléré.* — Élever la canne, le bras droit étendu, la paume de la main tournée en avant, la pomme de la canne au-dessus de l'épaule droite, le bout de la canne à hauteur et devant la poignée du sabre.

7° *Pas de charge.* — Porter la canne directement devant soi, le bout en avant, l'avant-bras droit étendu, le coude en arrière, et indiquer l'accélération du pas en agitant la main droite.

8° *La diane.* — Prendre la canne de la main gauche, et mettre le pouce sur la pomme, à la hauteur de l'épaule gauche.

9° *La retraite.* — Passer la canne croisée derrière le dos.

10° *Le ban.* — Passer diagonalement la canne devant la figure, la pomme à droite, les doigts en dessous, et appuyer le joug dans la saignée du bras gauche, que le bout de la canne doit dépasser d'un pied.

11° *La messe.* — Porter la pomme de la canne sur l'épaule droite.

12° *La berloque.* — Prendre la canne par le cordon et étendre le bras à la hauteur de l'épaule.

13° *Le roulement.* — Étendre le bras droit et agiter vivement le bras et la canne.

(*c*). *Signaux pour les évolutions des tambours.*

1° Pour faire marcher par le flanc droit, — prendre la canne par le milieu et étendre le bras à droite.

2° Pour faire marcher par le flanc gauche, — faire le même signal, en étendant le bras gauche.

3° Pour faire rompre le peloton, — laisser tomber le bout de la canne dans la main gauche, à hauteur des yeux.

4° Pour former le peloton, — laisser tomber la pomme de la canne dans la main gauche, à hauteur des yeux.

5° Pour faire changer de direction, — se tourner à demi vers les tambours, et leur indiquer, par un mouvement de la canne, de quel côté ils devront tourner.

6° Pour faire marcher obliquement à droite, — étendre le bras droit à la hauteur de l'épaule, tenir la canne de biais, et empoigner le bout avec la main gauche, à hauteur de la hanche.

7° Pour faire marcher obliquement à gauche, — faire le signal inverse; la pomme de la canne indiquera toujours le côté vers lequel on devra obliquer.

(*d*). *Poser la caisse à terre.*

Trois mouvements.

1° Remettre les baguettes. — Empoigner la canne au-dessus de la pomme, l'élever à la hauteur des yeux, en étendant le bras en avant.

2° Défaire la caisse. — Rapprocher la canne contre la poitrine.

3° Poser la caisse à terre. — Comme pour remettre les baguettes.

4° Relever la caisse. — Même signal que pour mettre la caisse à terre.

5° Rattacher la caisse. — Même signal que pour défaire la caisse.

6° Tirer les baguettes. — Même signal que pour remettre les baguettes.

XIX.

EXTRAIT DU JOURNAL MILITAIRE.

Ordre de mettre en usage les morceaux de musique relatifs aux journées des 27, 28 *et* 29 *juillet* 1830.

Paris, le 5 juin 1831.

Messieurs,

J'ai décidé que la musique de chaque corps étudiera et mettra en usage, sans aucun retard, les morceaux de musique relatifs aux journées des 27, 28 et 29 juillet 1830, insérés au journal de musique militaire, composés et dédiés au roi par M. Preisser, chef de musique au 8[e] régiment d'infanterie légère.

Ces morceaux sont ceux intitulés :

Grand morceau militaire ;

Trois pas redoublés ;

Un morceau de repos ;

Un chant national.

J'adresse à chaque corps, avec la présente, un exemplaire du journal militaire de musique, qui contient les morceaux ci-dessus.

XX.

EXTRAIT DU MÊME.

Décision ministérielle relative aux musiciens envoyés au Gymnase musical, et aux soldats ou enfants de troupe qui y auront été admis définitivement en qualité d'élèves.

Paris, 15 novembre 1837.

Le ministre de la guerre a décidé, le 15 novembre 1837, que les musiciens envoyés au Gymnase musical pour y achever leur instruction, de même que les soldats ou enfants de troupe qui y auront été admis définitivement en qualité d'élèves, après six mois d'épreuves, seront compris dans le complet réglementaire de vingt-sept musiciens, affecté à chacun des régiments d'infanterie ou de génie auxquels ils appartiennent.

En conséquence, les militaires dont il s'agit compteront comme musiciens dans leurs corps respectifs, et ne pourront y être remplacés, pendant la durée de leur absence, que par des élèves musiciens qui ne porteront pas l'uniforme de la musique, et ne seront pas dispensés du service de place ou du service intérieur.

XXI.

EXTRAIT DU MÊME.

Mesures à prendre pour que tous les musiciens des corps de troupes soient désormais liés au service militaire.

Messieurs,

La situation exceptionnelle des musiciens gagistes dans les corps de troupes a dès longtemps fixé mon attention; et les questions qu'elle fait naître ont été de ma part l'objet d'un examen spécial, depuis qu'un arrêt de la cour de cassation, en date du 19 mai 1838, a formellement déclaré que ces musiciens, n'étant pas militaires, ne pouvaient être soumis, dans l'intérieur du royaume, à la juridiction des conseils de guerre.

Il m'a semblé qu'on ne pouvait, sans les inconvénients les plus graves, admettre qu'il y eût, dans le sein même des corps de troupes et parmi ceux qui en portent l'uniforme, des personnes entièrement étrangères à la juridiction de l'armée, de telle sorte que, pour la répression de leurs délits de toute nature, leurs chefs fussent obligés de recourir aux tribunaux civils. J'ai jugé qu'il importait, dans l'intérêt de la discipline, d'assigner un terme à un tel état de choses, tout en respectant les droits qui résultent des conventions antérieures souscrites.

J'ai décidé :

1° Qu'à l'avenir il ne serait pas admis, dans les corps, de musiciens à titre de gagistes ;

2° Que les musiciens-gagistes actuellement employés, et remplissant les conditions prescrites par les lois et ordonnances, pour pouvoir contracter un engagement militaire, seront admis, soit dès à présent, soit à l'expiration des conventions qu'ils ont faites avec les conseils d'administration, à contracter cet engagement;

3° Que ceux d'entre eux qui ne pourraient contracter un engagement militaire, ou qui s'y refuseraient, seraient maintenus dans les corps dont ils font partie, mais seulement jusqu'au terme des conventions actuelles.

Je n'ai pas besoin de vous faire remarquer, Messieurs, combien l'exécution de ces mesures sera avantageuse pour la discipline; je ne doute pas que, soit au moyen des élèves qui se forment dans les corps ou à l'école de cavalerie, soit par les ressources que présente le Gymnase musical, il ne devienne facile de remplacer le petit nombre de musiciens gagistes qui cesseraient d'occuper leurs emplois actuels dans tous les régiments, bien inférieur à celui que les règlements autorisent.

Je compte donc sur votre concours pour assurer, dans tous les corps de troupes, la prompte exécution des dispositions de la présente circulaire.

Un état nominatif des musiciens gagistes de chaque corps, indiquant l'époque de la cessation de leurs traités respectifs, devra m'être immédiatement adressé par les conseils d'administration.

XXII.

EXTRAIT DU MÊME.

Décision ministérielle qui fixe le nombre des élèves musiciens, tambours et clairons, dans l'infanterie.

Soult-Berg, 12 août 1844.

Le ministre de la guerre a pris, le 23 juillet 1844, la décision suivante :

Le nombre des élèves musiciens, tambours et clairons, est fixé à soixante par régiment d'infanterie, savoir :

18 élèves musiciens.
42 élèves tambours et clairons (2 par compagnie).

XXIII.

EXTRAIT DU MÊME.

Décision ministérielle prescrivant la prompte organisation des cours de la méthode Wilhem, pour l'enseignement de la musique dans les corps.

Le ministre de la guerre, étant informé que les corps d'infanterie et du génie ont généralement négligé d'organiser les cours de la méthode Wilhem, dont l'adoption leur a été recommandée par une décision ministérielle du 31 décembre 1841, insérée au journal militaire, p. 451, prescrit aux chefs des corps de ces deux armes, dont les chefs de musique ou les premiers instrumentistes sont en état d'enseigner ladite méthode, de donner des ordres formels pour que ces cours aient lieu trois fois par semaine; la durée de chaque leçon sera d'une heure, et les colonels fixeront, d'après les exigences du service, les jours et le temps de la journée pendant lesquels ces exercices devront être pratiqués.

MM. les généraux commandant les divisions militaires veilleront, chacun en ce qui le concerne, à l'exécution des dispositions qui précèdent, et adresseront, le 1er août prochain, au ministre :

1° Une liste des corps d'infanterie ou du génie stationnés dans leurs divisions, où les cours de chant seront organisés;

2° Une liste des corps où cette méthode n'aura pu être introduite; les motifs qui s'y seraient opposés devront être indiqués dans une colonne d'observations.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE.

ERRATA.

PRÉFACE Page v, ligne 4, *en remontant*, L'Espagne ayant, *lisez :* le Portugal ayant.
— Page vij, ligne 6, et en tête desquels figurent, *lisez :* et en tête desquels figure.
— Page IX, ligne 3, par des troupes, *lisez :* par les troupes.
— Page XV, ligne 6, la vieille Argentorata, *lisez :* la vieille Argentorate.

Page 65, note 3, ligne 5 *de la note*, par peine et par, *lisez :* par peine e par.
Ibid. ibid., ligne 15, Ja estes vielze, *lisez :* Ja estes vielz.
Page 126, ligne 3, *en remontant*, de même que les Espagnols, *lisez :* de même que les Portugais et les Espagnols.
Page 227, ligne 4, redevint colonel en 1814, *lisez :* redevint colonel en 1815.
Page 242, ligne 14, dans son enceinte, *lisez :* dans cette enceinte.
Page 259, *note* 1, ligne 3 *de la note*, qu'on reconn utêtre, *lisez :* qu'on reconnut être.
Page 269, ligne 2 *de la note*, m'ont éte, *lisez :* m'ont été.
Page 368, ligne 4, *en remontant*, le cor a cylindres, *lisez :* le cor à cylindres.
Page 376, 2de portée (étendue du saxophone ténor en mi bémol) Effet, *lisez : en changeant les notes*, Effet : clef de *fa*, 4e ligne, du *ré*, au-dessous de la portée au *la* bémol, clef de *sol*, 2e ligne, 2e interligne de la portée.
Page 384, ligne 5, Daniel Vuatsch, *lisez :* Daniel Vuastch.

AVIS AU LECTEUR.

Il sera tenu compte ultérieurement des changements et additions auxquels pourraient donner lieu les événements survenus pendant l'impression de ce Manuel. L'auteur, désirant même étendre par la suite le cadre de son œuvre, et compléter autant que possible ses recherches sur la musique militaire, accueillera dès aujourd'hui avec un vif sentiment de gratitude les communications un peu importantes qui lui seraient faites par des personnes dignes de foi, relativement à cet objet, notamment pour ce qui aurait trait à l'état de la musique guerrière chez les peuples nos voisins, et chez les peuples des contrées lointaines. Il n'est pas besoin de dire qu'en profitant des renseignements qu'on voudra bien lui fournir, l'auteur indiquera chaque fois de quelle source il les tient.

